

32 صفحـــة

الثـمن واحد جنيه

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 15 ـ الاثنين 10 شوال 1428هـ ـ 22 أكتوبر 2007 م

إنجازات عميد الفنون المسرحية..دِشّ وتليفزيون ودفتر!!

القاسمى يتبرع بمليون يورو للهيئة العالمية للمسرح

حوار استثنائى مع فاروق عبد القادر

مهرجان مسرحى كويتى يذهب إلى الجمهور اليوم

فنانو سوريا: الرقابة فى بلادنا تصادر النصوص الرديئة

"الطاغية" نص مسرحى للإنجليزى جيفرى تريس

اللوحة للفنان المصرى «محمد صبرى»

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

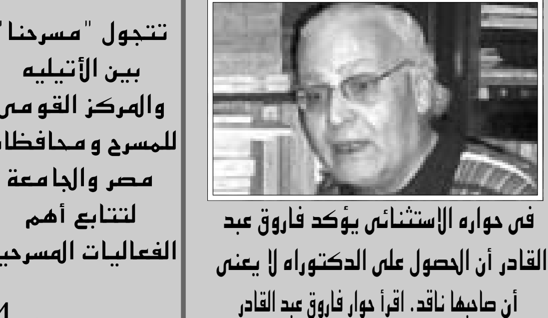
●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

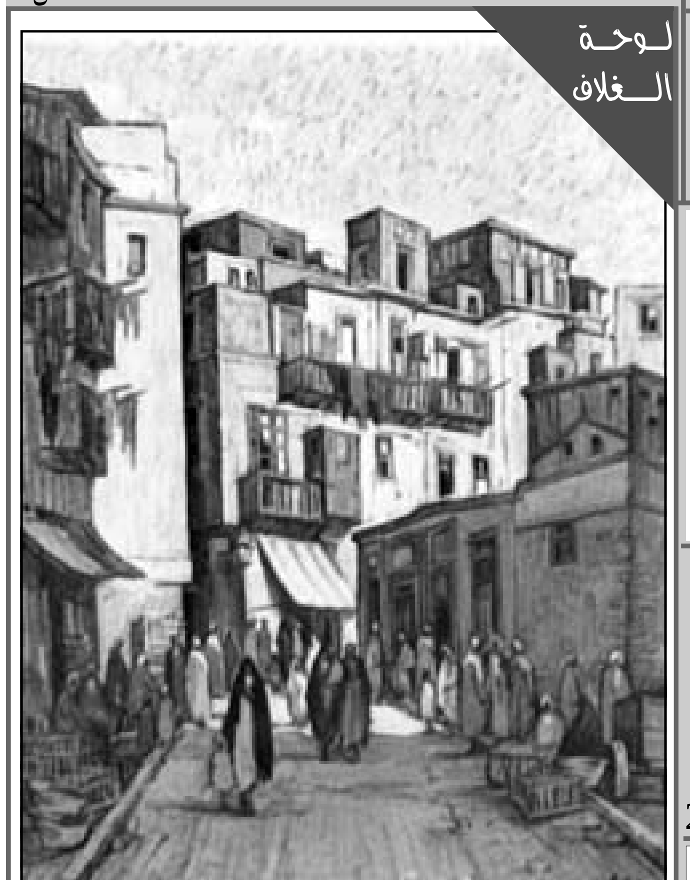
● العرض المسرحى "دقة زار" الذى قدمته فرقة قصر ثقافة الغورى للتراث طوال شهر رمضان الماضى فى وكالة بازرعة بالجمالية، تقرر إعادة تقديمه مرة أخرى خلال الشهر الجارى بنفس المكان، المسرحية تأليف الكاتب الراحل محمد الفيل وإخراج حسن سعد، وبطولة نجوم فرقة الغورى وعدد من الوجوه الجديدة.



هوامش العدد

من كتاب "العمل فى استديو الممثل، محاضرات استراسبورج" تحرير: روبرت هيثمون. ترجمة: د. جيهان عيسوى. مراجعة: أ.د منى صفوت -مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

لوحة الغلاف



اللوحة للفنان المصرى (محمد صبرى)
باستيل مقاس 60x45 سم – القاهرة 1982

حس مرهف

اللون الشعبى بعد أن تلون بألوان الفنان محمد صبرى وداعبت أنامله الذهبية تفاصيل الحى الشعبى بفتحاته المتنوعة والمتباينة، وتفاعلت شخصياته مع التكوين المعمارى للأبنية وكأنها جزء أساسى من نسيج واحد، وعلى الرغم من وجود الشخصيات فى حالة تجمع يوحى بالسوق فإنها جميعها تراصت واقفة أو متحركة فى كيانات احتفظت لكل منها بأهميتها القصوى فى التكوين، فالمنظر وكأنه جزء من مشهد مسرحى فى ساحة عامة وقد تلون بألوان الباستيل الرقيقة بحس مرهف ينم عن حساسية وبراعة نادرة فى التعامل مع اللون وقدرته على وضع الألوان المتباينة فى درجات لونية منسجمة وتتآلق الكتلة وتسيطر على الفراغ مؤكدة بعضها البعض من خلال الضوء والظل، فقد أشرقت الشمس على وجه المبانى فى الخلفية وألقت بظلالها على مقدمة المشهد، لتكون الصدارة فى العمق على حساب المقدمة ، وهنا تكون أهمية الضوء واللون فى تأكيد أماكن التمثيل، إذ يمكن من خلال الضوء تمييز أى مكان فى فراغ المسرح ويكون بطلا فى الصدارة على الرغم من أنه ليس فى مقدمة المسرح أو فى أماكن التميز التقليدية المتعارف عليها، هكذا ميز الفنان الحى الشعبى وانتصر للدفء الناشئ من تجاور شبابيكه وأبوابه وهو تلاحم يعبر عن الوجدان الشعبى للحى وكأنه أسرة واحدة واختار له اللون الأصفر الذهبى ليصبغه بأشعة الشمس الصافية الذهبية موحيا بالإشراق والصفاء، وقدمه فى سياق تشكيلى مدهش تنتقل فيه العين بسرعة المشتاق إلى دفء بيت العائلة واللمة وهى صفات وسمات لا تجدها إلا فى الوجدان المصرى كما أراد الفنان أن يعبر بعذوبة تشكيلية إيقاعية زادتها رومانسية براعة استخدام الباستيل الذى ابتكر له أسلوبا خاصا ومهارة فى وضع اللون لا تجدها إلا فى لوحات هذا الفنان.

■ صبحى السيد

مدير مسرح الطليعة يصف تعديلات «أبو طالب» بأنها «غير قانونية»!

كشف «محمد محمود» مدير مسرح الطليعة عن سوء حالة مبنى المسرح التى بلغت حد كونه "آيلاً للسقوط".. واصفاً التعديلات التى جرت فى عهد د. أسامة أبو طالب الرئيس السابق للبيت الفنى بأنها "غير قانونية وغير سليمة فنياً"!

محمود بدا غاضباً وهو يعلق قائلاً: لسنا فى محل جزارة أو حلاقة لتتم تغطية الأرضيات بالسيراميك، الأمر الذى زاد من كارثيته سقوط المياه من السقف ليجعل حياة الداخلين والخارجين فى خطر ، إضافة إلى الحوائط المشققة والتكييفات المعطلة، التى تجعل من التدخل الفورى ضرورة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.


■ أشرف زكى


■ محمد محمود

مدير مسرح الطليعة أكد أن ميزانية التحديث تم رصدها بالفعل، ووافق عليها د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، ولكن الأعمال متوقفة من أجل تعديل "المقايسات" المالية والفنية، لتحويل المسرح إلى صرح فنى وثقافى لا يقل عن المسرح العائم وميامى وليسيه الحرية الذى تم افتتاحه مؤخراً.

■ مى سكرية

«مولد سيدى» المرعب فى حلقة نقدية ببورسعيد

■ محمد حامد السلاموني

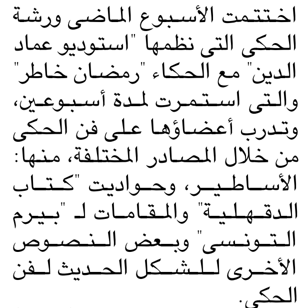
■ محمد خضير

نظم نادى الأدب بقصر ثقافة بورسعيد حلقة نقدية حول العرض المسرحى «مولد سيدى المرعب» الذى قدمته مؤخراً فرقة بورسعيد المسرحية من تأليف يوسف عوف، وإخراج سمير زاهر، وبطولة رجب سليم، فاطمة هدية، أمانى أمين، أدار الندوة محمد المغربى رئيس نادى الأدب وشارك فيها قاسم مسعد عليوة، أسامة المصرى، أحمد عزت، ومحمد خضير إلى جانب بعض المداخلات لفريق العمل، وقد تناولت الندوة الأبعاد الفنية للنص المسرحى ومدى توافقها مع العرض إلى جانب المفردات التى استخدمها المخرج مثل الإضاءة والملابس والديكور والموسيقى والأشعار والاستعراضات.

كما أقام فرع ثقافة بورسعيد أيضا ندوة بعنوان «كاتب وكتاب» لمناقشة كتاب «رائحة برتقال عطن» للكاتب المسرحى محمد حامد السلامونى والذى يتناول فيه بعض إشكاليات المسرح المصرى، خصوصاً تلك المتعلقة بالأشكال المسرحية الجديدة والتقنيات التى دخلت إليه كالمونولوج والغنائية والسرد والتعبير الجسدى على خلفية العلاقة بين الأنا والآخر بشكلها القديم والحديث والمعاصر وصولاً إلى «الميتاذات».

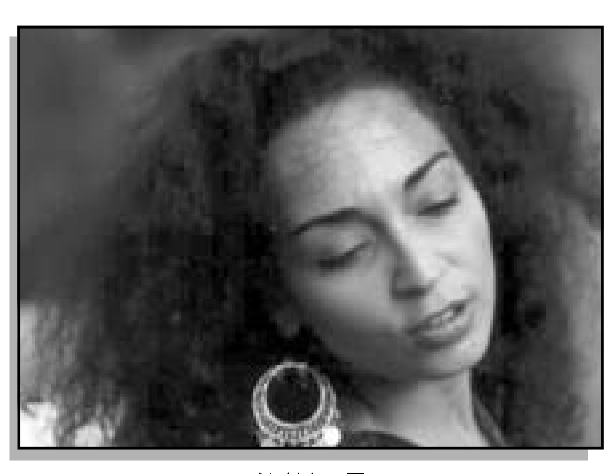
وقد أثارت الندوة جدلاً واسعاً بين المحاضر والأطراف التى تعبر عن الأجيال المسرحية المختلفة.

«هانحكى».. يختتم ورشة فن الحكى باستوديو عماد الدين!



اختتمت الأسبوع الماضى ورشة الحكى التى نظمها "استوديو عماد الدين" مع الحكاء "رمضان خاطر" والتى استمرت لمدة أسبوعين، وتدرب أعضاؤها على فن الحكى من خلال المصادر المختلفة، منها: الأساطير، وحواديت "كتاب الدقهلية" والمقامات لـ "بيرم التونسى" وبعض النصوص الأخرى للشكل الحديث لفن الحكى.

كان نتاج الورشة عرضاً فنياً بعنوان "هانحكى" شارك فيه 19 ممثلاً من مختلف الأعمار، وهم: أحمد طلعت، إسلام يسرى، أشرف العطار، جيد رضوان، حسام عبد الحميد، عبد العزيز شريف، علاء حسن، عمار سيد، عصام كرم، محمد عبد الحميد، محمد عبد الستار، محمد عبد الله، محمد مصطفى، مصطفى حسن، مصطفى سامى، مها المراغى، هيثم شرقاوى؛ والذين قدموا مجموعة من الحكايات والمقامات، فمن «كتاب الدقهلية» تم تقديم حكاية "الصياد والملك" ، "صاحب الأرض"، "خضرة"، "الحرامى وخاله"، وقدمت من مقامات بيرم التونسى"المقامة الاشتراكية"، و "المقامة المنزولجية".


■ مها المراغى

رمضان خاطر أكد أن كل ممثل جيد حكاء جيد، وقال: "فى البداية لم نتوقع هذا العدد الضخم الذى تقدم إلى الورشة، والذى تجاوز الخمسين ممثلاً وممثلة، وبدأت المرحلة الأولى باختيارات الممثلين، وكان تصورى فى البداية أن عدد الورشة لن يزيد عن 10 متسابقين حيث طبيعة هذا الفن تعتمد على التدريب المستمر، وعادة ما يكون العمل على الحكاية بشكل فردى لطبيعة عمل الحكاء؛ ولذلك وجدنا أن الوقت غير كاف، ولكن لأن الكثير من الشباب كان لديه الحماس، وتم اختيار 19 ممثلاً، معظمهم ليس له أية خبرة، وربما تكون المرة الأولى لهم فى مواجهة الجمهور".

وعن كيفية التدريب أكد أن هناك طرقاً مختلفة لتعليم هذا الفن الذى يعود فى الأساس للحضارة المصرية القديمة من خلال حكايات "الفلاح الفصيح"، و«البرديات الفرعونية»، ويتم التدريب على مرحلتين: الأولى نظرية؛ ويتعلم فيها المتدرب طبيعة الحكاية، والفرق بين الحكاية والحدوتة، والحكاء كأداة وحيدة داخل العرض المسرحى، وتأتى بعدها المرحلة التطبيقية؛ وهى التدريب على الحكاية نفسها من خلال تعليمه كيفية السرد والتعامل مع الجمهور، كما تم التدريب أيضاً على الارتجالات الحياتية، وكيفية صياغة المواقف الحياتية التى يمر بها الشخص نفسه وسردها فى صورة حكاية.

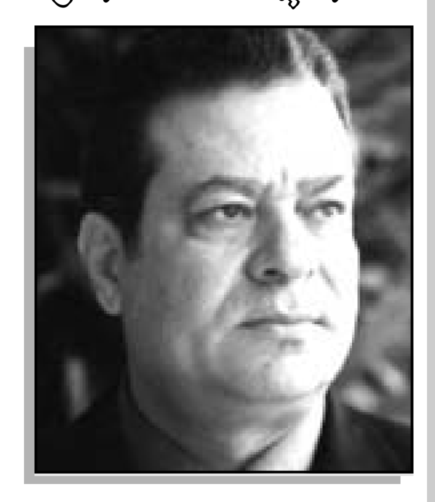
وعن مستقبل فن الحكى فى مصر أكد خاطر أن الحكى ما زال فى مهده ، نظراً لتجاهل بعض المسرحيين له، واعتباره فرعاً من فن التمثيل.


■ عبد العزيز شريف

■ محمد عبد الحميد

■ محمود مختار

نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

إلينا وما فيها

في عصر "قواعد البيانات"، والانشغال بجمع المعلومات لازلنا بحاجة إلى أن نلم شتاتها لتمنحنا دلالات مهمة عن ظاهرة من الظواهر أو تدلنا على مشكلة نضعها على جدول المناقشة لنصل إلى حلول موضوعية، ولا ينفصل هذا الأمر عن المشهد المسرحي في مصر والوطن العربي، فهناك مجموعة من الإصدارات المسرحية، والدراسات، وكذلك العروض التي لا تكاد تنقطع في مسرح الدولة، ومسرح الثقافة الجماهيرية، وكذا المسارح الوطنية في الدول العربية، لكن الصلات التي تربطها تكاد تكون باهتةً، فلا تجتمع إلا في مهرجان هنا أو احتفالية هناك، دون حلقة تلم الشمل.

نحن فى حاجة إلى أن نجمع المعلومة إثر المعلومة لنصل إلى بناء معلوماتي يمثل قاعدة نرتكن إليها حينما نريد البحث في ظاهرة ما.

من هنا فقد بدأت الهيئة العامة لقصور الثقافة – كبداية ونواة لقاعدة بيانات في هذه المؤسسة العريقة – إعداد أول مكتبة مسرحية لنوادي المسرح، فضلاً عن إعداد مشروع لتوثيق العروض المسرحية والتي تنتجها الهيئة، مع بيانات عناصر العروض من كُتَّاب ومخرجين وممثلين ... إلخ

وبهذا يمكن أن نضع لبنة أولى في قاعدة بيانات المسرح، ربما تمنحنا هذه القاعدة ميزة جديدة في طرح أسئلة ومناقشة ظواهر مسرحنا، بل ربما تضع أيدينا على أحلام جديدة لشبابنا المسرحيين، الذين نؤمن بأحلامهم التي تستنهض أفكارنا نحو التطوير والتجديد، كما نأمل أن تكون هذه القاعدة نواةً لجمع المعلومات والبيانات حول المسرح العربي وفاعلياته المختلفة والمتجددة.

● الكاتب الصحفى محمد الروبى انتهى من وضع التصور النهائى لشكل النشرة التى ستصدر يومياً لمتابعة فعاليات الدورة الثانية للمؤتمر العلمى لقضايا المسرح المصرى فى الأقاليم والمقرر عقده نهاية الشهر الحالى بمدينة المنيا. الروبى تم تكليفه برئاسة تحرير نشرة المؤتمر من قبل أمانته العامة، كما يستعد أيضاً لتولى رئاسة تحرير النشرة اليومية لمهرجان نوادى المسرح فى دورته القادمة.

بعد تبنيه لـ «الهيئة العربية للمسرح»

القاسمى يتبرع بمليون يورو للهيئة العالمية للمسرح

أعلنت الهيئة العربية للمسرح عن تبرع صاحب السمو الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، عضو المجلس الأعلى وحاكم الشارقة، بمليون يورو للهيئة العالمية للمسرح فى مدينة «هال» بألمانيا؛ حيث يعقد لقاء مسرحى عالمى بحضور عدد كبير من الإعلاميين، كما سيتم الإعلان عن ذلك أثناء انعقاد المجلس التنفيذى للهيئة العالمية للمسرح خلال شهر ديسمبر القادم فى دكا بجمهورية بنجلادش.

أعلن ذلك عبد الله بن محمد العويس، مدير عام دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة .. وقال : إن التبرع الجديد يأتى فى سياق الدعم المتواصل للمؤسسات الثقافية والإنسانية محليا وعربيا ودوليا؛ من أجل النهوض بالعمل المسرحى على الصعيد العالمى.

وأضاف العويس: إن هذا الدعم كان له أثر وصدى طيب وإيجابى لدى الهيئة العالمية للمسرح؛ حيث تسلمت من الدائرة رسائل شكر وتقدير موجهة إلى صاحب السمو حاكم الشارقة «مان فريد بلهارز» رئيس الهيئة العالمية للمسرح، ومن السيد «رامندو ماج مدار نائب الرئيس، والسيد «جنفر وال بول» الأمين العام؛ أعربوا فيها عن سعادتهم بهذا التبرع الذى سيوظف كوديعة تستثمر عوائدها فى دعم النشاط المسرحى فى دول العالم النامى؛ خاصة الدول الأفريقية.


■ د. سلطان بن محمد القاسمى


■ د. حبيب غلوم

وقال الدكتور حبيب غلوم: يأتى هذا التبرع فى سياق الدعم المستمر للثقافة والمسرح، ويدل على رغبة فى التواصل مع الآخر ومد جسور الحوار معه، وتقديم العون والمساعدة لتفعيل مسألة الحوار الحضارى مع الآخر، والوقوف على احتياجات المسرح.

■ شادى أبو شادى

أتيليه المسرح يستضيف «ريتشارد الثانى»

يبدأ المخرج محمد عبد الخالق هذا الأسبوع بروفات العرض المسرحى «ريتشارد الثانى» من تراث شكسبير، وإنتاج فرقة أتيليه المسرح، ويشارك فى العرض الممثلون: بيومى فؤاد، شادى الدالى، سيد عبد الخالق، هنادى، أسامة فؤاد والذى يشارك فى هذا العمل كممثل لأول مرة، بعد مشاركات عديدة كملحن ومطرب فى مسارح الجامعة والثقافة الجماهيرية والفرق الحرة.


■ شادى الدالى



ست الحسن يزور المحافظات

مسرحية "ست الحسن" للكاتب أبو العلا السلامونى والمخرج عبد الرحمن الشافعى، والتى تم عرضها ضمن فعاليات ليالى المحروسة بحديقة الفسطاط طوال شهر رمضان الماضى من إنتاج فرقة السامر بالهيئة العامة لقصور الثقافة، تقرر إعادة عرضها بعدد من المسارح المتميزة بالمحافظات بعد نجاح العرض الذى قام ببطولته أحمد ماهر، مصطفى حشيش، سحر حسن.

«إيزيس» .. مغامرة اللوزى الجديدة على «الفلكى»

طلاب قسم المسرح بالجامعة الأمريكية بدأوا بروفات العرض المسرحى "إيزيس" لميخائيل رومان، إعداد وإخراج محمود اللوزى، حيث سيقدم العرض على قاعة الفلكى بالجامعة أيام 1، 2، 3، نوفمبر و 25، 26، 27، 30، 31 ديسمبر.

الدكتور اللوزى وصف النص بأنه أحد أهم النصوص التى قام بإخراجها، حيث تدور قصته حول العلاقات الإنسانية داخل الدولة البوليسية، وقال: هذا النص قمت بقراءته أكثر من مرة منذ سنوات لأنه ثلاثة فصول ممتلئة بالأحداث والشخصيات المتشابكة أعددت عنه ثمانية مشاهد تستغرق ساعة وعشر دقائق هى إجمالى مدة العرض، الذى يشارك فيه اثنا عشر ممثلاً من طلبة الجامعة هم: هانى سامى، أحمد عمر، أمينة خليل، نجوى السعدنى، طارق الإتربى، وليد حماد، عمر مدكور، عمر السعيد، أحمد صلاح، مصطفى صفوت، أدهم زيدان، عثمان الشرنوبى، الديكور والإضاءة للدكتور ستانسل كامل، والملابس لنرمين السيد، المؤثرات الصوتية وتصميم الصوت لأحمد صالح وتصميم المعارك لرمزى لينر، مساعد إخراج أميرة جبر. وإدارة خشبة المسرح محمود محسن وسارة إسماعيل.

■ هبة بركات

«السامر الشعبى» و«زورق الورق» فى المركز القومى للمسرح

ينظم المركز القومى للمسرح حلقة نقاشية حول كتاب "زورق من الورق– عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح" تأليف "أيوجينيو باربا"، ترجمة "دكتور قاسم بياتلى"، وسيقوم بمناقشة الكتاب "د. أحمد على مرسى" الأستاذ بآداب القاهرة، و "د. أحمد حامد" أستاذ الأنثروبولوجيا الثقافية، و "د. حسن عطية" أستاذ الدراما والنقد بأكاديمية الفنون.

كما سيتم مناقشة كتاب "السامر الشعبى" بحضور مؤلفه "السيد محمد على" ويناقشه "إبراهيم الحسينى عثمان" الناقد المسرحى، والناقد "أحمد عبد الرازق أبو العلا"، والمخرج المسرحى "حمدى حسين". وستعقد الندوتان بمكتبة القاهرة بالزمالك.

وسيقوم المركز ببث وقائع الندوتين على موقعه الإلكترونى.


■ أحمد عبد الرازق أبو العلا

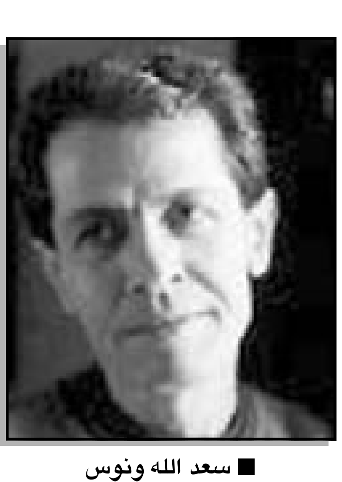
■ محمد أمين عبد الصمد

تشيكوف والمملوك جابر يحتفلان بمئوية جامعة القاهرة

■ لينين الرملى ■

تستعد جامعة القاهرة حالياً لتقديم مجموعة من العروض المسرحية لتقديمها احتفالاً بمئويتها تبدأ يوم 2007/12/30 وتستمر طوال العام، وتشارك فيها كليات الجامعة.

كلية التجارة ستقدم عرضاً غنائياً راقصاً بعنوان «مائة سنة جامعة» فى افتتاح الاحتفال والعرض تصميم محمد فهيم وإخراج أحمد عبد الراضى، ويشارك فيه الراقصون هيثم عصام، وأحمد صلاح، وزهرة، ومحمد مصطفى، وكريم عفيفى، ومنار محمد، وتصميم الإضاءة لخالد حسين، ومعه منفذ إضاءة خالد كمال، ثم تقديم عرض مسرحية «مستر دولار» إخراج محمد جمعة، وتمثيل فاروق قاسم، وباسمة ماهر، ويحيى محمود، وعلى ربيع، وأحمد عبد الرضا، وأحمد عبد الوهاب، وأحمد الشاذلى، وياسر فيصل، وحسنة رمضان، وفاروق محمد، والمخرج المنفذ رامى الجندى، وياسر فيصل مساعد مخرج، وديكور عبد الله الشاعر، ثم يقوم فريق العمل نفسه بتقديم عرض «مغامرة رأس المملوك جابر» للكاتب الراحل سعدا الله ونوس إخراج أحمد عبد الرضا، ويستمر كل عرض لمدة أربعة أيام على مسرح كلية التجارة، أما كلية الحقوق فتشارك فى الاحتفال بالمئوية بعرض «كأنك يا أبو زيد» تأليف لينين الرملى، إخراج جماعى عمر أحمد، وسلامة السيد، وعمر وهبى، وتمثيل نادر أحمد، وهيثم شرقاوى، وإبراهيم سعيد، وفوزية عبد الستار، ونوار رجب، وديكور بسنت على، ومحمود ناجى، وموسيقى مصطفى سامى، للمشاركة فى الاحتفالية وسوف تعرض المسرحية على مسرح كلية الحقوق لمدة أربعة أيام بينما يشارك علاء حسن بإخراج مسرحية «الدهان» وهى قصة قصيرة مأخوذة عن تشيكوف، تمثيل أعضاء ورشة التمثيل بكلية الحقوق، وهم : بسنت على، ومحمود ناجى، ومحمد نبيل، ومحمد عبد الستار. وهيثم شرقاوى، وأحمد سعيد، وتامر أحمد، وإسماعيل مصطفى، وفرح صبرى، وموسيقى محمد نور، وديكور محمود ناجى، وملابس سما صبرى، ونهلة عبد العزيز.


■ سعد الله ونوس

■ مروة سعيد

نقاش مفتوح بـ "الجزيرة" يدشن "مرحلة جديدة"

د. نوار يحوّل أحلام "شباب نوادى المسرح" إلى "برنامج عمل" للمستقبل

مجموعة من النوادى المركزية ومركز للتجريب المسرحى وأسلوب جديد للدعاية والتوثيق والتسويق

دعوة مفتوحة وجهها الفنان د. أحمد نوار "رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة" لمخرجى نوادى المسرح بالمواقع الثقافية بالمحافظات، للتقدم بمشروعات لإنتاج عروض مسرحية داخل سياق تجربة النوادى دون التقيد بالميزانيات المحدودة التي يتم تخصيصها عادة لإنتاج مثل هذه العروض، وأكد د. نوار عدم ممانعة الهيئة فى إنتاج عمل مسرحى ضخم بشرط اتصافه بالجدية والابتعاد عن الأفكار التقليدية.

هذه الدعوة وجهها نوار خلال لقائه ومجموعة من العاملين بحركة نوادى المسرح من الفائزين بجوائز عن عناصر العرض المسرحى المختلفة فى المهرجانات الختامية لنوادى المسرح بداية من عام 2003وحتي الآن، بجانب مخرجى العروض التى تم تصعيدها للمشاركة فى مهرجان هذا العام.

اتسم اللقاء بالحميمية الشديدة وشارك فيه د. عبد الوهاب عبد المحسن "رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة" ود. محمود نسيم "مدير عام المسرح" وعدد من المهتمين والعاملين بحركة المسرح الإقليمى منهم عبد الناصر حنفى، حمدى طلبة، جمال ياقوت، د. أيمن الخشاب وآخرون.

ومن خلال حلقة نقاشية مفتوحة شهدتها قاعة الاجتماعات بمركز التعليم المدني بالجزيرة، تبادل أعضاء نوادى المسرح الآراء مع د. أحمد نوار، فى محاولة للوصول لصياغة مشتركة تتضمن أحلامهم وطموحاتهم نحو تطوير وتحديث أسلوب عمل نوادى المسرح بالأقاليم.

وكانت الإدارة العامة للمسرح قد وضعت عدداً من المحاور بهدف تطوير آلية العمل بنوادى المسرح، أهمها إنشاء نوادى مسرح مركزية بالأقاليم الثقافية الخمسة بجانب نادٍ مركزى بقاعة منف مع ضرورة إنشاء مركز للتجريب المسرحى والتدريب والورش المسرحية، تطوير آليات الإنتاج والعضوية، مع وضع لوائح منظمة لعضوية النوادى وضرورة تفعيل عمل هذه النوادى طوال العام دون انقطاع مع وضع برنامج عمل سنوى لها يتضمن خطة إنتاج العروض وعدداً من المحاضرات واللقاءات بشكل أسبوعى..

وفى السياق نفسه أكد د. أحمد نوار ضرورة طرح تصور جديد لفلسفة عمل نوادى المسرح التى أثبتت نجاحها طوال سبعة عشر عاما منذ بدء عملها لأول مرة بشكل منتظم عام 1990 ونجاحها فى تقديم عروض مسرحية تمكنت من المنافسة هذا العام فى مهرجانات المسرح الدولية بعد حصول عرض "كلام فى سرى" لنادى الأنفوشى علي جائزة أحسن عمل جماعي من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الأخيرة، لذلك حرصت الهيئة على ضرورة وضع خطة عامة لتقديم عروض مسرحية على مستوى متميز من خلال نوادى المسرح وزيادة عدد ليالى عرض هذه الأعمال من خلال الإدارة العامة للمسرح والعمل على متابعة تنفيذ ذلك بالأقاليم مع إعادة تنظيم العلاقة فيما بين الإدارة وأعضاء نوادى المسرح وتذليل العقبات التى تواجههم أثناء مراحل إنتاج العروض وخاصة فيما يرتبط بتوفير أماكن مجهزة للبروفات والعروض وإلغاء ظاهرة تقديم عروض نوادى المسرح التى تتعدى المائة عرض سنوياً ليوم واحد فقط..


د. أحمد نوار ود. عبد الوهاب عبد المحسن ود. محمود نسيم

عروض النوادى تعرف طريقها إلى المهرجانات الدولية وتحريك العروض فى محافظات مصر

وأوصى د. نوار بوضع تصور جديد لميزانية الدعاية الخاصة بعروض النوادى والعمل على تسويقها بشكل مناسب مع تحريكها بالمحافظات لتوسيع رقعة مشاهدتها وخاصة بعد توافر دور عروض مسرحى على مستوى متميز ومتطور بعدد من قصور وبيوت الثقافة وهو ما يتيح لهذه العروض تقديم أكبر عدد من ليالى العرض لجمهور مختلف ومتغير.

د. نوار أعلن سعى الهيئة لترشيح العروض المسرحية المتميزة للمشاركة فى المهرجانات العربية والعالمية من خلال التنسيق مع العلاقات الثقافية والخارجية بوزارة الثقافة، وهى خطوة مهمة تأخرت كثيراً – حسب كلام د. نوار – حيث ظلت مشاركة الهيئة فى هذه المهرجانات قاصرة على فرق الفنون الشعبية فقط.

وقد كلف د. أحمد نوار كلا من د. عبد الوهاب عبد المحسن ود. محمود نسيم بوضع دراسة عاجلة لتحويل جميع العروض المسرحية التى تقدمها فرق الهيئة إلى اسطوانات مدمجة وإنشاء مكتبة خاصة لتمكين هواة المسرح والمهتمين من الاطلاع على هذه العروض ومشاهدتها مع الحفاظ على توثيق الإنتاج المسرحى الذى تقدمه فرق الهيئة بشكل سنوى.

المقترحات التى عرضها أعضاء نوادى المسرح خلال اللقاء لاقت قبولا كبيراً من قبل د. أحمد نوار وطالب بضرورة تفعيلها، أهمها عمل خطة متكاملة للتدريب والتثقيف وتوفير الدعم المالى لتنفيذها بالشكل الملائم، مع إعادة إنتاج العروض المسرحية المتميزة التى قدمتها نوادى المسرح فى السنوات الخمس الأخيرة، وطالب البعض بضرورة فض الاشتباك المستمر فيما بين أعضاء نوادى المسرح بالأقاليم وموظفى المواقع الثقافية مع ضرورة امتلاك الحرية المطلقة فى اختياراتهم للأعمال المسرحية التي يقدمونها من خلال عروض النوادى.

د. أحمد نوار اختتم اللقاء مؤكداً على حقيقة أن تفعيل دور نوادى المسرح مسئولية الشباب المشارك فى هذه الحركة.

عادل حسان

دورته الرابعة تبدأ اليوم

مهرجان مسرحى كويتى يذهب إلى الجمهور

صفاء البيلى
الكويت

تنطلق اليوم فى العاصمة الكويتية فعاليات الدورة الرابعة لمهرجان أيام مسرح الشباب وتستمر حتى 30 أكتوبر الحالى على مسرح عبد العزيز حسين.

تندرج الدورة تحت شعار "الفضاء المسرحى البديل" وهى تظاهرة مسرحية تتبنى الدعوة للابتعاد عن العروض المسرحية التقليدية لتعود من خلالها إلى الشكل المسرحى المتجدد فى محاولة لخلق صيغ وأشكال مسرحية جديدة من خلال إيجاد فضاءات مسرحية متعددة تعتمد على النهج العلمى الصحيح والدعوة إلى أسلوب مسرحى متطور والذى يشهد الآن تفاعلات خلاقة على الساحة المسرحية الكويتية المعاصرة وذلك بهدف إيجاد حالة من الحراك المسرحى المتجدد، وفى نفس الوقت يصبح ذلك الفضاء المسرحى البديل هو تلك الحالة الجديدة من حالات التطوير والدعوة الجادة نحو التغيير فى الأسلوب المسرحى وتوظيف فضاءاته عبر هالات جديدة من الانفتاح على العوالم المحيطة لذا كان قرار اللجنة المنظمة للمهرجان أن تكون أعمال هذه الدورة والتى تحمل هذا الشعار صائبة فى اختيارها له على اعتبار أنه أحد المنطلقات الحديثة نحو آفاق التغيير فى أسلوب المهرجانات المسرحية المتخصصة والدعوة إلى النزول للجمهور فى محاولة صادقة لخلق حالة من حالات الالتفاف الجماعى، الحقيقى، الوثيق والعمل على دمجه بقضايا المسرح وأساليبه المتعددة بعد أن كان بعيداً عنها لوقت طويل مما أوقعه فى شراك التكرار والعادة.

ولعل هذا الأسلوب المسرحى أكثر الأساليب دعوة إلى ملامسة الواقع بقضاياه المثارة وحيواته المتدفقة ومشكلاته الكامنة والظاهرة ومن هنا تتجسد القدرة فى اختيار النصوص التى تتلاءم مع القاعدة العامة والعريضة من الجمهور كذلك الدعوة إلى أن تكون العروض المقدمة متحررة وبعيدة كل البعد عن الأشكال المتكررة النمطية والبناءات المسرحية السائدة.

كما أوصت اللجنة بتوظيف المسرح بما يتلاءم وأحداث الوقت الحالى الذى يحيا الشباب فى معتركه، والدعوة إلى إيجاد حدث مسرحى اجتماعى، وحدث جماعى فى محاولة جادة للمزاوجة بإخلاص شديد بين تلك القاعدة العريضة من الجمهور وبين المسرح بكل وشائجه لإيجاد تلك الحالة من حالات التجانس والتعايش المتبادل ولعل أهم ما تشترطه المسابقة الرسمية التى يتبارى فى الحصول على جوائزها الثلاثة عشرة هو أن تقوم الفرق المسرحية المتنافسة فيما بينها بتقديم "المكان البديل"، ليس ذلك فحسب بل والملائم لعرض عملها المسرحى، وتتسابق سبع فرق مسرحية على تلك الجوائز بعد انسحاب المسرح الشعبى الذى كان سيشارك بعرض "عيال قرية" لمؤلفه "فاطمى العطار" ومخرجه "بدر ناصر محمد" والذى كان مقرراً أن يتم عرضه فى حديقة المسرح الشعبى، وتقدم فرقة مسرح الشباب عرض "حراسة مشددة" تأليف "مشعل الموسى" وإخراج "بدر البلوشى" وذلك بالمعهد العالى للفنون المسرحية وتقوم فرقة مسرح مراكز الشباب بعرض مسرحية "لعبة الدبابيس" تأليف "سعد الله ونوس" إخراج "إبراهيم بوطيبان" ومكان العرض المعهد العالى للفنون المسرحية.

أما فرقة المسرح الكويتى فتقدم عرض "وسمية تخرج من البحر" تأليف الكاتبة "ليلى العثمان" وإخراج "نصار النصار" ويتم عرضها بالمسرح الكويتى. أما فرقة مسرح دور الرعاية فتقدم عرضاً بعنوان "الباحثين عن" تأليف "حمودى المحبوب" وإخراج "يحيى عبد الرضا" والمكان المقترح للعرض مجمع دور الرعايا/ الصليبخات، كما تقوم فرقة الجيل الواعى بتقديم عرض "سوق الجمعة" تأليف "د. حسين المسلم" وإخراج "محمد حسين" أما المكان المقترح للعرض فهو حديقة جمال عبد الناص، وفرقة مسرح عبد العزيز الحداد تقدم عرضها بعنوان "مقهى الدراويش" تأليف وإخراج "عبد العزيز الحداد" والمكان المقترح لعرضه سطح باخرة وتعرض فرقة الرواد الأوائل مسرحية "لعبة من بين اللعب" تأليف وإخراج "منصور حسين المنصور" والمكان المقترح للعرض هو منتزه مرح لاند الصباحية.

واعترافاً بدورهم يتم تكريم تسعة من رواد ورموز المسرح الكويتى من الراحلين: "فقيد المسرح الكويتى المخرج الكبير "عبد العزيز المنصور"، واسم الفنان الراحل الكبير "خالد النفيسى" والراحل الفنان الكبير "كنعان حمد" كما يتم تكريم عدد من المبدعين الذين لا يزالون ينيرون الإبداع المسرحى بأعمالهم المتميزة.. الفنان المبدع "أحمد الصالح" والناقد الكبير: "خالد الريس" والفنان الكبير: "جاسم النبهان" والفنان الكبير: "جمال الردهان" والكاتب المتميز: "بدر محارب" والفنانة الكبيرة: "عواطف البدر".

وتتكون لجنة التحكيم هذه الدورة من: المخرج الكبير "منصور المنصور" رئيساً و "جاسم الصفار" مقرراً، وعضوية كل من "كاملة العياد" مديرة المسارح الأهلية، "د. نبيل الفيلكاوى" الأستاذ بالكلية الأساسية، د. "إلهام الشلال" وكيلة المعهد العالى للفنون المسرحية، الفنانة المسرحية "حياة الفهد"، والفنان" خالد أمين" و "محمد باقر ال عبد الله".

أكد الفنان عبد الله عبد الرسول رئيس المهرجان أن الجميع يبذلون قصارى جهدهم لإنجاح هذا المهرجان فى دورته الرابعة ويعملون على تحقيق الشعار الذى أقيم من أجله.

● المخرج المسرحى حمدى طلبة بدأ الإعداد لتقديم عرض مسرحى جديد لفرقة بنى مزار المسرحية بالمنيا بعد نجاح عرضه الأخير "منمنمات تاريخية" الذى قدمته الفرقة العام الماضى وحصل على شهادة تقدير خاصة وجائزة مالية قدرها خمسة آلاف جنيه من لجنة تحكيم المهرجان القومى للمسرح المصرى فى يوليو الماضى. فرقة بنى مزار تواجه مشكلة كبيرة تتعلق بعدم وجود دور عرض مسرحى خاصة بها بجانب عدم توافر مكان خاص لإجراء بروفات العروض، وهو ما يسعى حمدى طلبة لتجاوزه.

أساتذة معهد المسرح لرئيس الأكاديمية الذى لم يفعل شيئاً حتى الآن:

انقذنا من مصطفى سلطان.. تجاوزاته فاقت كل الحدود ويستأثر بكل شىء لنفسه هو ورئيسة قسم التمثيل

عندما ذكرنا على صفحات هذه الجريدة أن هناك صراعات ومشاكل بين عميد معهد الفنون المسرحية وبين أعضاء هيئة التدريس، لم يعجب كلامنا سيادة العميد المحترم، وثار، وهاج وماج، واتهمنا بأننا نثير الفتنة فى المعهد بإيحاء من بعض المسئولين الذين يريدون تدمير هذا المعهد، ولا ندرى ما مصلحتهم فى تدمير معهد عريق يعد – دعك من العميد – بأساتذته وطلابه وخريجيه مفخرة لمصر ولكل الوطن العربى.

الخلافات فى المعهد مستمرة، وكذلك الصراعات والمخالفات، وهاتان المذكرتان اللتان ننشر نصيهما تؤكدان الحالة المتردية التى وصل إليها المعهد العالى للفنون المسرحية فى عهد هذا الرجل، ففى الأولى التى رفعها أعضاء مجلس المعهد وأعضاء هيئة التدريس إلى رئيس الأكاديمية د. عصمت يحيى أكدوا أن تجاوزاته فى المعهد لم يسبق لها مثيل.. أما فى الثانية فقد طالبوا بسحب الثقة منه، ولا ندرى ماذا فعل السيد رئيس الأكاديمية فى المذكرتين.

المذكرتان وقّع عليهما العديد من أساتذة المعهد بتاريخ 5 و 8 أغسطس الماضى وهم: د. مصطفى يوسف، د. رضا غالب، د. عبد الرحمن الدسوقى، د. نبيل منيب، د. أحمد سخسوخ، د. عبد الرحمن عبده، د. عصام أبو العلا، د. عبد اللطيف الشيتى، د. سامى صلاح، د. سمير أحمد، د. عصام عبد العزيز، د. حسام عطا، د. أيمن الشيوى، د. عبد الرحمن عرنوس، د. علاء قوقة، د. سيد الإمام، د. رأفت ناعوم، وآخرون.. وإليكم نص المذكرتين:

المذكرة الأولى

السيد الأستاذ الدكتور الموقر / عصمت يحيى

رئيس أكاديمية الفنون

تحية طيبة وبعد،،،

برجاء اتخاذ الإجراءات القانونية نحو التجاوزات الآتية التى يقوم بها الأستاذ الدكتور مصطفى سلطان عميد المعهد العالى للفنون المسرحية، حتى يستقر العمل بالمعهد فى العام الدراسى 2007 – 2008:

* لم يشهد المعهد العالى للفنون المسرحية على مدار تاريخه الطويل، بل ولم تشهد كل معاهد الأكاديمية، ما حدث هذا العام من اعتصام طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بسبب سوء معاملة أ. د. عميد المعهد للطلاب، وعدم حنكته فى إدارة الأزمة حين وقعت، لولا تدخل بعض الحكماء من أعضاء هيئة التدريس بالمعهد وعلى رأسهم أ. د. رئيس الأكاديمية الذى سهر مع الطلاب حتى الصباح إلى أن حلت الأزمة.

* التجاوز المستمر من قبل أ. د. عميد المعهد للأقسام العلمية، وعدم أخذ رأيهم فيما هو من صلب اختصاصهم، ويتجلى هذا – على سبيل المثال لا الحصر – فيما يلى:

* توزيع لجان التحكيم الخاصة بالنشاط المسرحى الجامعى على سيادته وعلى السيدة أ. م. د. نبيلة حسن، وتكرار هذا الأمر مع جامعة المنصورة، وانفرد بتعيين آخرين لجامعتى القاهرة وعين شمس دون الرجوع للأقسام العلمية.

* عدم عرض الموضوع الخاص بدورة الإخراج المسرحى المقامة بالمعهد من يوم 2007/7/21 وحتى 2007/8/2 على مجالس الأقسام حتى يتسنى لكل قسم أن يبدى رأيه من الناحية العلمية وترشيح من يقوم بالتدريس بالدورة والساعات اللازمة لكل مادة.

* فوجئ أعضاء هيئة التدريس بالمعهد بأن السيدة أ.م.د. نبيلة حسن مشرفة على الدورة دون إصدار قرار مكتوب من السيد أ.د. العميد وإبلاغه للأقسام العلمية والإدارية بالمعهد رغم ما يترتب على ذلك من تبعات مالية وإدارية وعلمية.

* عدم عرض سيادته للاتفاق المادى الخاص بهذه الدورة بكل تفاصيله على مجالس الأقسام ومجلس المعهد، والذى تم بينه وبين السيد محسن بهادر رئيس مركز بهادر بالمملكة العربية السعودية، مما يتعارض تماما مع اللوائح والشفافية المطلوبة.

* انفراد سيادته بتوزيع الجدول الدراسى الخاص بهذه الدورة توزيعا لا يمت للعدالة بصلة إذ استأثر لنفسه والسيدة أ.م.د. نبيلة حسن بالنصيب الأكبر من عدد ساعات التدريس وحرمان كثير من أعضاء هيئة التدريس من العمل بالدورة.

* استعانة سيادته بأعضاء هيئة تدريس من خارج المعهد للتدريس بالدورة، إضافة إلى تكليف مدرس معار بدولة الكويت ، حرمان بعض أعضاء هيئة التدريس بالمعهد رغم توفر التخصص لديهم.

* إقامة أنشطة مالية دون أخذ التصاريح اللازمة لذلك، إذ إنه قد تم فتح بوفيه لبيع الأطعمة والمشروبات، تشرف عليه أ.م.د. نبيلة حسن، لا يعلم لحساب من، مما أثار الكثير من التساؤلات حول التربح بطريقة لا تليق بمكانة الأستاذ الجامعى، خاصة أن سيادتهما قد ألزما بعض العاملين والموظفين بالمعهد للعمل لحساب البوفيه.

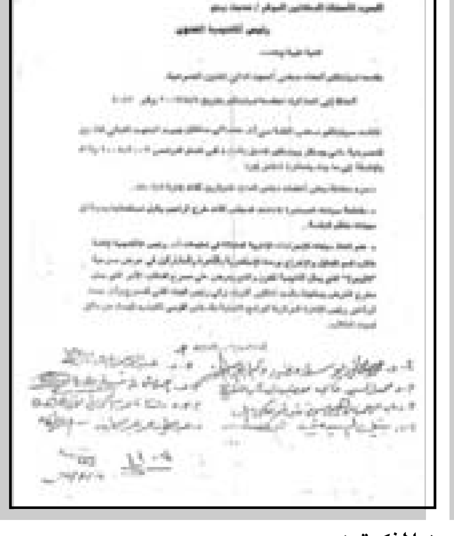
* إهدار المال العام من خلال استخدام كل من أ.د. العميد وأ.م.د. نبيلة حسن المشرف على الدورة لسلطاتهما فى صرف الخامات الخاصة بعروض الدورة من المعهد، بالإضافة إلى صرف الأدوات المكتبية من رزم ورق التصوير، بكميات كبيرة لتصوير المادة العلمية الخاصة بجميع أساتذة الدورة وبعدد جميع طلابها؛ مما أدى أيضا إلى عطل آلة التصوير.

* استخدام الأجهزة الواردة حديثا من كاميرات تصوير وخلافه والتى لم يسبق استخدامها بالمعهد بعد، لتسجيل أعمال



■ سلطان





■ صورة من المذكرتين

الدورة رغم زعم المشرفة على الدورة من أن هناك ميزانية مخصصة لذلك من حساب الدورة..

* عدم الالتزام بقرار أ.د. رئيس الأكاديمية والتعليمات المشددة من الدفاع المدنى بعدم استخدام مسرح المعهد إلا بعد استيفاء الشروط الخاصة بالسلامة ضد أخطار الحريق ورش كافة الستائر... إلخ. حيث قام أ.د. عميد المعهد والسيدة أ.م.د. المشرفة على الدورة بتنفيذ الاحتفالات وعروض المشاريع الختامية بكل مشتملات العرض من ديكور وإضاءة... إلخ على خشبة مسرح المعهد.

* قبول هبات من مؤسسة محسن بهادر تتمثل فى عدد من المراوح دون الرجوع إلى مجلس المعهد لإدخالها مخازن المعهد حسب ما تنص عليه اللوائح والقوانين.

* تجاوز أ.م.د. نبيلة حسن المشرفة على الدورة للتقاليد الجامعية والأكاديمية فى تقديم السادة أعضاء هيئة التدريس المكرمين حسب درجاتهم العلمية والوظيفية؛ وذلك عند تقديمها نسخة للسيد أ.د. رئيس الأكاديمية لتحيتهم على مشاركتهم فى الدورة، وأيضا عند التكريم مما أدى ذلك إلى مغادرة كل من أ.د. عبد الرحمن دسوقى رئيس قسم الديكور وأ.م.د. عبد الناصر الجميل من المسرح.

* تكليف دون أمر كتابى لبعض الموظفين للعمل فى لجان رصد امتحانات مرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا ، بل وكتاباتهم لبعض كشوف

نطالب بسحب الثقة منه بعد استمرار مخالفاته

النتائج النهائية؛ بما يتعارض مع قرارات رئيس الأكاديمية الأسبق أ.د. فوزى فهمى أحمد بعدم عمل الموظفين فى لجان الرصد.

* وفيما يتعلق بلجان الرصد أيضا فقد تقدم أ.د. سامى صلاح باستقالة مسببة من عمله كرئيس لجان رصد مرحلة البكالوريوس بأقسامها الثلاثة إلى السيد أ.د. عميد المعهد متضرراً من بعض إجراءات العمل بالكنترول؛ والغريب فى الأمر أنه لم يقم أ. د. عميد المعهد بإجراء قانونى تجاه هذه الاستقالة المسببة.

المذكرة الثانية

السيد الأستاذ الدكتور الموقر / عصمت يحيى

رئيس أكاديمية الفنون

تحية طيبة وبعد

مقدمة لسيادتكم أعضاء مجلس المعهد العالى للفنون المسرحية.

إلحاقاً إلى المذكرة المقدمة لسيادتكم بتاريخ /2007 8/5 برقم 4087.

نناشد سيادتكم سحب الثقة من أ.د. مصطفى سلطان عميد المعهد العالى للفنون المسرحية حتى يستقر ويستقيم العمل بالمعهد فى العام الدراسى 2007 – 2008، وذلك بالإضافة إلى ما جاء بالمذكرة المشار إليها.

* سوء معاملة بعض أعضاء مجلس المعهد الموقرين أثناء إدارة الجلسات.

* مقاطعة سيادته المستمرة لأعضاء المجلس أثناء طرح آرائهم وقبل استكمالها بحجة أن سيادته منظم الجلسة.

* عدم اتخاذ سيادته للإجراءات الإدارية المتمثلة فى تعليمات أ.د. رئيس الأكاديمية لإقامة طلاب قسم التمثيل والإخراج بوحدة الإسكندرية بالقاهرة والمشاركين فى عرض مسرحية «كاليجولا» الذى يمثل أكاديمية الفنون والذى يعرض على مسرح السلام، الأمر الذى جعل مخرج العرض يستغيث بالسيد الدكتور أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح وأ.د. محمد أبو الخير رئيس الإدارة المركزية للبرامج الشبابية بالمجلس القومى للشباب، للبحث عن مكان لمبيت الطلاب.

أعضاء مجلس المعهد

عادل حسان

عميد الفنون المسرحية يرد على رئيس التحرير:

هذه هى إنجازاتى: وفرت للمعهد 7 أجهزة كمبيوتر و 7 طابعات و«تليفزيون» و«دش» ونشرت «دفتر» فى الأكاديمية

رداً على ما نشر بتاريخ **2007/10/15** وفى الصفحة الأخيرة بعنوان "إنت مين أساساً؟! "سيدى أنا لا أسألك من أنت قد علمت عنك الكثير وأقدرك حق قدرك فأنت المحترم رئيس تحرير جريدة مسرحنا التى تصدرها وزارة الثقافة لتكون منبراً مشعاً للجهود المبذوله فى مجال المسرح والإهتمام بالقضايا الثقافية ومناقشة السلبيات في موضوعية وحيادية.

وأعلم تماماً إنك خير من تعلم أن أكاديمية الفنون تحتوى على معاهد وليس كليات كما تم نشره بالصفحة الأولى فى جريدتكم الموقره وأعلم أيضاً إنكم لا تجهلون قدر الأستاذ الجامعى ومجال ترقيته الذى يختلف عن العمل الصحفى وكذلك أدرك حرصك الشديد فى إختيار محررى الجريده فلا ترسل محرر يتكلم باسم "مسرحنا" وليس لدية ما يثبت ذلك وبطاقته مدون بها إنه معيد بكلية تجارة الأزهر ولا يتحلى بشرف المواجهه ويسجل الحوار خلسه دون إستئذان ويذكر أقاويل ومغالطات بعيده عن الحقيقة؛ فأنا على يقين أن سيادتكم تعلمون كل ما سبق وإلا كيف تختار كرئيس تحرير.

كما أننى أعجب من قلمكم الذى حول مقالكم إلى حاله من التلميح والهمز واللمز فهل هذا ينم عن الإنفعال أو عدم الموضوعيه.

وأحيطكم علماً بأننى لم أوسط أحداً للإعتذار لأنه إذا كان يجب على الإعتذار فاننى أتوجه به للقراء لوجود مثل هذا النوع من المقالات التى تشغل وقته بدون طائل وأعتذر لوزارة الثقافة عن هذا الجهد الضائع والذى أثق أنه أبعد ما يكون عن السياسه التى خطط لها عند إنشاء هذه الجريده وأعتذر عن المحررين اللذين لا يدركون حتى إسم المكان الذى يكتبون عنه وأعتذر عن ضياع الحقوق وقلب الموازين بوضع الأقلام والأضواء فى آيدى من يضيعونها وهو سلوك معجب به رئيس تحريرها!!

ولكني أتوجه بالتساؤل/ هل ليس من الفضيحة صرف أموال الثقافة التى تقتطع من رزق وقوت الفقراء على مقالات القيل والقال حيث أن ثمن الحبر والورق فى هذه الجريدة أغلى بكثير لأنه قوت شعب كادح يحتاج إلى الثقافة كبناء ومأوى وإنى لأكرر السؤال هل ما ينشر فى هذه المقالات ثقافة أم حواديت ولهذا لن أتساءل من أنت؟!!

ولكنى أتوجه بالتساؤل إلى الوزير الفنان فاروق حسنى وإلى د./ أحمد نوار إذا كان الهدف من جريدة مسرحنا هو هدم المؤسسات الثقافية ورفض تسليط الأضواء على الجهود المبذوله والنقد الموضوعى لتحقيق ما هو أفضل؟!!.

هل لا يعنى أحدكم الجهد الذى بذل خلال عام مضى فى توفير الإحتياجات التعليمية والتى لم تتمكن إدارات سابقة للمعهد توفيرها فنحن حتى العام الماضى كان لا يوجد فى المعهد إلا جهازى كمبيوتر وطابعة واحدة، ولكن بالكثير من العزم والإدارة والخبره الإدارية ومجموعة عمل جادة تم شراء عدد سبعه كمبيوتر وسبعة طابعة ليزر والعديد من الأجهزة التعليمية التى تستخدم للشرح بالأضافة الى كاميرا ديجيتال وفيديو وأخرى فوتوغرافيا وتليفزيونين ودش... الخ وذلك لاستخدامات الطلاب ولتصوير المشاريع والأنشطة كل ذلك بالدخل الذاتى للمعهد، مما يعود بالنفع على الأنشطة بالمعهد التى لم تهتم بها جريدة لها أهداف أخرى. ولهذا لن أتسأل من أنت؟!! إذا كنت لا تعرف أسم رئيس قسم التمثيل وكل ما تعرفة أنها لها نفوذ أكبر من العميد، السيد المحترم أرجو من سيادتكم إثبات ذلك إحتراماً لللجريدة التى تسمو على إلقاء الأتهامات جزافاً أو الإعتراف بأنك ضلع فى النميمه هل تعرف أن سيادتها أقدم أستاذ مساعد بالمعهد وقد اكتسبت خبرات أدارية ليست لدى الأخرين من أهل النميمه.

أما عن السفر للتدريس بوحدة الأكاديمية فى نفس يوم سيادتها فإنى كنت أعتقد أن رئيس تحرير مسرحنا لديه من الوعى الكافى بأن الوحدة تابعة للمعهد الأم لذا وجب الإهتمام بالوحدة من خلال اجتماع بالطلاب على الإفطار وكذلك سماع رغبتهم بإقامة مهرجان مسرحى بالأسكندرية لتحقيق كيان الوحدة الذى تعانى من التبعيه منذ إنشاءها ولا أدرى ما السبب وراء الأعتراض على سيادتها هل أنتم ممكن تقود حملة ضد تصعيد أحدى الكفاءات من السيدات؟!.

أما عن أنك قد سألت عنى ولم تجد من يعرفنى فإنى أتعجب من سألت؟ هل سألت رؤسائى ومن عملت تحت قيادتهم وأشادو تميزى الإدارى والعلمى مثل د. فوزى فهمى ود. هانى مطاوع ود. مدكور ثابت ود. عصمت يحيى حيث شرفت بادارة مسرح سيد درويش لسنوات طويله وإدارة قسم الديكور لمدة خمس سنوات وأمين عام الأكاديمية بكل ما لهذا المنصب من ثقل إدارى ومالى أم يا ترى سألت عنى فى كليات الفنون فى الجامعات المصرية مثل الفنون جميلة والتطبيقية والعلوم الأجتماعية وقسم المسرح بأداب حلوان و **6**أكتوبر حيث أشرفت وناقشت العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة، كما تخرج تحت يدى العديد من العاملين فى المجال المسرحى أم يا ترى هل قرأت كل ما كتبته من مقالات نقدية متخصص فى مجلة المسرح والفنون وأفاق المسرح وصفحات المسرح فى بعض الجرائد أم هل سألت مسئولى النشاط المسرحى فى وزارة الشباب وهيئة قصور الثقافة عن دوري فى القيام بالورش المتخصص فى معهد سوريا والجزائر وعضويتى بلجان التحكيم وهل تعلم أن من يشغل وظيفة درجة أستاذ دكتور بالأكاديمية لابد وأن يكون قد تقدم برسائل علمية متخصصة بالماجستير ثم الدكتوراة ويلى ذلك ما يقرب من عشرة أبحاث علمية محكمه منشورة فى التخصص الدقيق، ناهيك عن التواجد الفنى سواء فى الأعمال التليفزيونية أو المسرحية ويمكنك أن تسأل فى ذلك كبار مخرجى المسرح مثل السيد راضى وسمير العصفورى وجلال الشرقاوى وشاكر عبد اللطيف وآخرين هل قرأت ما صدر لى فى أصدارات الأكاديمية؟!!.

وإذا كان كل ما سبق لا يكفى من وجهه نظركم لشغل منصب عميد المعهد والذى يختلف تماما عن إدارة فرقة هواه للمسرح أو مجموعة من المرتزقة بدون هويه وإنما مؤسسة علمية أكاديمية بها أساتذة جامعيين لهم مكانتهم العلمية فى المجتمع وبعد كل ما تقدم فإنى لن أتسأل من أنت!!. وأخيراً أناشد السيد الوزير الفنان د. فاروق حسنى ود. أحمد نوار الأستاذ الجامعى التصدى للأقلام المغرضة وذوى المصالح الشخصية ومن يستغلون مواقعهم فى غير أهدافها للوقعية بين قطاعات وزارة الثقافة بدلاً من العمل المتناغم لتحقيق الأهداف المنشودة أم أن هناك قصديه بنشر مقالات تجعل اليأس وفقدان الثقة فى القيادات سمه أساسية.

فأرجو التوجية بتعديل مسار هذه الجريدة حتى تكون قاعدة تنوير تعرف دورها وتصحيح المسار ليس بالهين وسط الخبرات الضئيلة المتحكمة بها لأن عكس ذلك يعنى الهدم وأخيرا سيدى لن أتسال من أنت لانى عرفتك؟!!. مع احتفاظى بكافه الحقوق المدنية والقانونية.

أ.د مصطفى سلطان
عميد المعهد العالى للفنون المسرحية

■ صورة من رد العميد

تعلّم يا عميد..!!

هانحن ننشر رد عميد معهد الفنون المسرحية كما ورد بحذافيره دون أن نتدخل، حتى فى الأخطاء الإملائية واللغوية والأسلوبية التى لا يقع فيها تلميذ فى رابعة ابتدائى!!

ومرجع هذا النشر، الوحيد، هو التأكيد مجدداً، على ثقتنا بأنفسنا، وكذلك علي عدم انحيازنا ضد طرف لحساب طرف آخر.

وقبل أن نفند ما جاء فى هذا الرد من مغالطات وادعاءات، دعونا أولاً نعلم السيد العميد المحترم ألف باء الكتابة وإن كنا نثق أن الرجل الذى سيحال إلى المعاش بعد شهرين من المستحيل أن يتعلم.

لا يفرق السيد العميد بين الهاء وبين التاء المربوطة، وحتى يتعلم نقول له عندما تقول: "لتكون منبراً مشعاً للجهود المبذوله"- كما جاء بخطابك- يجب أن تكون الكلمة الأخيرة هكذا "المبذولة"؛ فالحرف الأخير هنا يسمى "تاءً مربوطة"، وعندما تقول: "ليس لدية" نقول لك: "لديه" وهنا تسمى الهاء، والأمر نفسه بالنسبة لـ "خلسة" التى كتبتها بالهاء وهى بالتاء المربوطة.. نرجو ألا تقع فى هذا الخطأ التافه مرة أخرى.

دعك من الهاء والتاء المربوطة فهذه أشياء يمكن بالمران لعدة سنوات أن تدرك الفرق بينها.. ولكن تعال إلى أخطاء نحوية أخرى تجعل الواحد يشك أنك ذهبت إلى مدارس أصلاً.. فيا أخى عندما تقول: "فلا ترسل محرر" اعلم أن محرر هنا مفعول به، أى يجب أن تكون "محرراً" وهذا أمر أعتقد أننا درسناه فى ثالثة ابتدائى.. كيف اجتزت امتحان هذه السنة؟!!.. وعندما تقول: "تعانى من التبعية منذ إنشاءها" اعلم أن صحتها "إنشائها" وسأعلمك – هل لديك استعداد للتعلم – قاعدة بسيطة.. عندما تكون الكلمة فى محل رفع توضع الهمزة فوق الواو، وفى محل النصب توضع فوق السطر.. فوقه تماماً أرجوك، أما فى محل الجر فلابد أن تكون الهمزة فوق نبرة أى تكتب هكذا: إنشائها!!

وعندما تقول "بها أساتذة جامعيين" اعلم أنك مخطئ بالعشرة لأن صحتها هى "بها أساتذة جامعيون" فالصفة تتبع الموصوف وبالتالى تكون "جامعيون" وحتى اربكك لأنك أغظتنى بكثرة أخطائك سأعرب لك الجملة كاملة.. خد عندك: بها: شبه جملة خبر مقدم، وأساتذة: مبتدأ مؤخر، والمبتدأ كما تعرف – هل تعرف فعلاً – مرفوع، وجامعيون صفة مرفوعة وعلامة رفعها الواو لأنها جمع مذكر سالم.. أعتقد أننا درسنا جمع المذكر السالم فى رابعة ابتدائى.. كيف اجتزت امتحان هذه السنة؟!

سيقول القارئ: "كفاية حرام" مثلما يفعل جمهور الكرة.. لكنى لن اكتفى.

قل "سبعة كمبيوترات" ولا تقل: "سبعة كمبيوتر"، قل: "سبع طابعات ليزر" ولا تقل: "سبعة طابعة"، قل: "أتساءل" ولا تقل "أتسأل".. ضع "ألفاً" فى نهاية "أشادوا" ولا تكتبها هكذا "أشادو"، اكتب الذين هكذا ولا تكتبها (اللذين) لأن الأخيرة تكتب فى حالة المثنى المذكر فقط وليس الجمع.. قل "التى تعانى" ولا تقل "الذى تعانى" فالذى يستخدم مع المذكر والتى تستخدم مع المؤنث.

بصراحة أنا زهقت من كثرة أخطائك وأعتقد أن كل ما حاولت أن أعلمك إياه لن يؤثر فيك.. سأترك أخطاء اللغة وانتقل إلى أخطاء الأسلوب.. والرجل أسلوب كما لا تعرف.

تقول فى جملة عبقرية لم أقرأ مثيلاً لها فى حياتى وربما لن أقرأ "هل أنتم ممكن تقود حملة ضد تصعيد إحدى الكفاءات من السيدات" ما هذا يا رجل.. أدركنا يا مجمع اللغة العربية.. حرام عليك هل هذه صياغة بذمتك.. لن ألومك لأننا درسنا الأسلوب فى الإعدادية.. كيف اجتزت هذه المرحلة؟!.

من الممكن أن ترد بقولك: "أنا لست خوجة" أنا رجل بتاع ديكور.. ماشى بتاع ديكور وأستاذ جامعى.. ألم تقرأ كتاباً فى حياتك؟ أعتقد أنك لو قرأت خمسة كتب محترمة فقط فى حياتك – ستكمل الستين بعد شهرين – لاستقامت لغتك وأسلوبك، فالمفترض فى أى أى أستاذ جامعى أن يكون ممتلكاً لأدواته من لغة وأسلوب وإلا كيف يوصل المعلومة إلى طلابه.. كان الله فى عون طلابك يا عميد!!

أعترف أن أحداً لو أمسك لى بهذه الأخطاء لكنت "فرفرت" بين يديه.. لكن العميد – فى ظنى – لن يتأثر .. وعليه سأنتقل إلى تفنيد ادعاءاته ومغالطاته التي وردت فى رده.

تقول يا سيادة العميد: إننى أرسلت محرراً يتكلم باسم "مسرحنا" وليس لديه ما يثبت ذلك وبطاقته مدون بها أنه معيد بكلية تجارة الأزهر.. وأرد عليك بأننا جريدة متخصصة، فليس شرطاً أن يكون جميع العاملين بها أعضاءً بنقابة الصحفيين فهى تستكتب نقاداً ومخرجين وأساتذة جامعيين وكل من له اهتمام بالمسرح، وكما تعرف فهناك نقاد ومخرجون وممثلون وكتاب تخرجوا فى كليات الطب والتجارة والحقوق وغيرها وبعضهم لم يتخرج فى كلية أصلاً.. فليس عيباً أن يكون الزميل محمد عبد القادر معيداً بكلية التجارة وله اهتمام بالمسرح والصحافة.. لماذا إذن سمحت له بتسجيل الحوار معك أساساً.. ثم أليس عيباً أن تتعامل وأنت الأستاذ الجامعى، مع زميل لك بهذه الطريقة غير المتحضرة وتحاول ضربه وتستدعى له الأمن وتخطف منه جهاز الكاسيت الخاص بالجريدة ولا تعيده حتى اليوم؟.. عموماً أمامك مهلة لآخر الأسبوع إذا لم تعد هذا الكاسيت سيكون لنا معك تصرف آخر.

وتدعى، وأنت الأستاذ الجامعى، أن الزميل النابه والمحترم كان "يسجل الحوار خلسة دون استئذان" وأنت هنا تغالط نفسك حيث تعترف بأن حواراً دار بينك وبين الزميل رغم أنك ذكرت من قبل اكتشافك أنه ليس لديه ما يثبت أنه يعمل بـ "مسرحنا".. كيف يا رجل؟ وإذا كنت صادقاً فيما تقول لماذا حطمت شريط الكاسيت؟ لماذا لم تحتفظ بالشريط ليكون قرينة ضد الزميل؟ عيب أن يصدر هذا الكلام من عميد لمعهد محترم وعريق.

تتساءل يا سيادة العميد: "هل ليس من الفضيحة صرف أموال الثقافة التى تقتطع من رزق وقوت الفقراء على مقالات القيل والقال حيث إن ثمن الحبر والورق فى هذه الجريدة أغلى بكثير لأنه قوت شعب كادح يحتاج إلى الثقافة كبناء ومأوى (كذا) وإنى لأكرر السؤال هل ما ينشر فى هذه المقالات ثقافة أم حواديت ولهذا لن أتساءل من أنت".

من حقك يا عميد ألا تتساءل من أنا لأنك تعرفنى جيداً واعذرنى أنا مضطر إلى نشر خطابك الذى أرسلته لى منذ عدة أسابيع وفيه تقول: "السيد الأستاذ / يسرى حسان رئيس تحرير جريدة مسرحنا.. تحية طيبة وبعد.. نتشرف بتهنئتكم بمناسبة صدور جريدة مسرحنا متمنين لكم دوام التوفيق، وبهذه المناسبة نأمل الموافقة واتخاذ اللازم نحو تزويد مكتبة المعهد العالى للفنون المسرحية بعدد مناسب من الأعداد التى تم إصدارها، وكذلك الأعداد التالية بشكل منتظم حتى يمكن لطلاب المعهد متابعة المقالات والأبحاث وما تحتويه الجريدة من أعمال أدبية مسرحية قيمة ليعود ذلك بالنفع على الطلاب والباحثين. ونشكركم على حسن تعاونكم. وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام.. عميد المعهد".

كيف يا عميد تستجدى الحصول على الجريدة مجاناً وتصف ما ينشر بها بأنه (قيّم) ثم تعود لأننا لم نلب طلبك لتصفها بالتافهة وتستعدى علينا وزير الثقافة ورئيس هيئة قصور الثقافة..

اعلم يا عميد أن هذين الفنانين الكبيرين من أكثر الداعمين للجريدة ومن أكثر العارفين بأقدار محرريها وكفاءاتهم ونزاهتهم، ومن أكثر المعجبين بهذا الأداء الصحفى المحترم والنبيل والذى لا يهدف إلا إلى الصالح العام.. واعلم يا عميد أننا هاجمنا مسرح الدولة وانتقدنا أداءه ولم يغضب الوزير الفنان لأنه يدرك قيمة الحرية ويدعونا دائماً إلى رفع رايتها.. واعلم أيضاً أننا ننتقد مسرح الثقافة الجماهيرية بعنف فى كثير من الأحيان ورغم ذلك لم يغضب رئيس الهيئة الفنان لأنه مصرّ على أن نمارس أقصى قدر ممكن من الحرية مادام الهدف نبيلاً ومحترماً.. أرجوك (العب بعيد) عن هذه المنطقة لأنك لن تحرز أى هدف فهى منطقة حصينة تماماً.. حصينة بالحق والموضوعية.. ومن المستحيل لمثلك أن يخترقها.

تدعى أن من سبقوك إلى عمادة المعهد لم يتمكنوا من توفير ما استطعت أنت توفيره وتفخر بأنك جلبت إلى المعهد سبعة أجهزة كمبيوتر وأربع طابعات ودش وجهاز تليفزيون وكاميرا ديجيتال.. هل هذه إنجازات يا رجل؟ وهل من الإنجازات أن يطالب ثمانية من أعضاء مجلس المعهد المكون من عشرة أعضاء بسحب الثقة منك ثم تصرّ علي البقاء فى منصبك ولا تقدم استقالتك؟!

أخيراً تطالب الوزير ورئيس الهيئة بتصحيح مسار الجريدة وتقول: "فأرجو التوجيه بتعديل مسار هذه الجريدة حتى تكون قاعدة تنوير تعرف دورها، وتصحيح المسار ليس بالهين وسط الخبرات الضئيلة المتحكمة بها".. وهذه الخبرات التى تصفها بالضئيلة يا عميد لن أعيد عليك ما قلته فى العدد الماضى من أن أصغر واحد فى مجلس التحرير له خمسة كتب على الأقل، وجميعهم معروفون لكل مشتغل بالعمل المسرحى، ولهم إسهاماتهم البارزة فى الشعر والإخراج المسرحى والنقد والترجمة وغيرها.. فقط أسألك من أنت؟ وما إنجازاتك؟ وما موضوع رسالتيك للماجستير والدكتوراة؟ ولماذا لم تطبعهما فى كتب.. وهل تعتبر إصدار "دفتر" من دفاتر الأكاديمية يقع فى أقل من 100 صفحة إنجازاً لمن هو فى مثل سنك ومكانتك؟ والله عيب.

■ **يسرى حسان**



● فى أولى تجاربه لمسرح القطاع الخاص قدم المخرج حسام الغمرى مؤخراً العرض المسرحى "قصة الحب" من تأليفه وإخراجه على المسرح الرومانى بدريم لاند، شارك بالتمثيل فى العرض كل من وفاء حمدى، وائل ذكى، أحمد رشدى، محمد جمال، شريف ذكى، هدى حمدى، تصميم الملابس لمجدى عبد الظاهر، والموسيقى لحسين معروف.

فنانو سوريا:

إصرارنا على المباشرة سبب إحجام الجمهور عن المسرح

التواصل مع الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التى من أجلها صدرت «مسرحنا». وهنا ننشر إحدى الندوات التى عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التى شاركت فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى دارت حول الظواهر المسرحية فى الوطن العربى وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

الرقابة فى سوريا لا تصادر سوى النصوص الرديئة

هذه الندوة كانت مدهشة بحق، فرغم عدم وجود سابق معرفة بين وفد سوريا الشقيقة وبيننا؛ إلا أن اللقاء كان حميمياً، واتخذ الجميع مقاعدهم حول المائدة دون أية رسميات أو تكلف من أى نوع؛ لتبدأ تلك الندوة الممتعة التى كانت أشبه بحديث أصدقاء، وتطرقت إلى كل شىء حول العرض والمسرح السورى ومشكلات فنانيه قبل أن تختم بحوار دافئ حول عملاق المسرح العربى سعد الله ونوس.

أعضاء الوفد السورى كانوا: رغدا الشعرانى مخرجة العرض، والممثلين: بسام داود، وعلاء الزغبى، وكامل بخفة.

● مسرحنا: نتحدث بداية عن عرض «شوكولا»، كيف بدأت فكرته ولماذا اخترت هذا الشكل الإخراجى، هل هو نتيجة النص أم هو اتجاه فنى تفضلينه؟

– رغدا: هو نتيجة كل ذلك، أنت قد لمست فى سؤالك بعضاً مما كنت أريد قوله، «شوكولا» من تأليفى، وهو عمل يعتمد على التفاصيل الصغيرة التى تمر بنا فى الحياة ولا ننتبه إليه، ثم بعد ذلك تصبح هى المشاكل الكبيرة التى تؤثر فى حياتنا، وهذه مشكلة عامة تمس الإنسان بشكل عام، ولقد اهتممتُ بمشاكل الشباب والتفاصيل الصغيرة والجيل الذى يعيش هذه المشاكل فى الدول العربية كلها، ولكن تلك المشاكل تتوارى، وإن كنا نراها فى الشارع والحياة وتعامل الأهل مع أولادهم، أعنى من ذلك مشاكل مثل: المخدرات، الشذوذ، وغيرها من مشكلات الجيل.

وكان رأيى أن نواجه هذه المشكلات لنجد لها حلاً، مع العلم أننى لم أقدم حلولاً فى العرض، ولكن طرحنا مشاكل؛ وعلى المتلقى أن يفكر فى حل ، أو أضعف الإيمان أن يحس بهذه المشاكل.

بعدها انتقل النص إلى حيز العمل، ثم بدأت الأفكار تخرج مع الممثلين حتى وصلنا للحل الإخراجى العام الذى قدمناه والقائم على تداخل السينما مع المسرح، وبدأ تعامل الممثلين إنسانياً مع النص حتى وصلنا إلى هذه النتيجة.

● مسرحنا: ماذا تعنى "شوكولا"؟

– رغدا: لقد لعبنا على الكلمة، وأعطينا الاسم دلالة مزدوجة، الدلالة الأولى تعطيها الكلمة ككل؛ ونقصد بها "الشيكولاتة" بطعمها الخاص ونكهتها المميزة، ودلالة ثانية يعطيها تقسيم الكلمة إلى مقطعين "شو" بمعنى (عرض) و"كولا" أى (القيم الاستهلاكية التى سادت حياتنا)، وممكن أن يراها أحد بمعنى (كوكاكولا) وما يستتبعها من دلالات، وعلى العموم هذا التأويل متروك للمتلقى؛ وذلك ما نبغيه .. أن ندفعه للتفكير ونفتح لديه الخيال.

● مسرحنا: العرض هو أول تجربة لك فى التأليف، ولكننى أرى أنه ليس تأليفاً بمقدار ما هو رغبة فى التعبير عن نفسك بدلاً من أن يعبر أحد عنك.

– رغدا: لم يكن كذلك تماماً، لكن كانت لدى رغبة فى تقديم مشاكل الشباب بدلاً من أن يأتى أحد غيرنا بشىء مختلف ويعبر عن مشاكلنا نحن، ومن هنا حين طال الانتظار قلت لنفسى: لماذا لا أكتب أنا؟!، وقدمت العرض عن طريق مديرية المسارح والموسيقى التابعة لوزارة الثقافة السورية.

● مسرحنا: كم تكلف إنتاج عرض "شوكولا"؟

– رغدا: تكلف مليون ونصف مليون ليرة سورية؛ أى ما يعادل ثلاثين ألف دولار.

● مسرحنا: ألا ترين أن اللهجة التى قدم بها العرض قد تمثل عائقاً أمام المتلقى المصرى؟

عند هذا السؤال تطوع الممثل الزغبى بالرد قائلاً:

– الزغبى : العرض كانت به لهجة شامية ومقطعان بالعربية الفصحى، الفصحى قد فهمت تماماً؛ وهذا ما قصدناه من وجودها، أما اللهجة الشامية فأنا أتفق معك فى أنها قد تسبب عائقاً؛ وذلك بسبب اختلاف المسميات فكلمة «سوبيا» مثلاً هى فى مصر مشروب، بينما فى سوريا تعنى مدفأة!. واللهجة هى بنت بيئتها، واللهجة الشامية لها صوتية معينة مثلما الحال مع اللهجة المصرية، وإن كان العرب يتفهمونها بسبب الدراما المصرية.

والجزء الأول من العرض كان مضحكاً فى الشام؛ بينما هنا فى مصر لم يكن بنفس الدرجة، وهذا مرجعه لاختلاف اللهجات بالطبع.

● مسرحنا : هل كان النص مؤلفاً بالكامل قبل البروفات أم أُنجز أثناءها؟

– رغدا : كان مؤلفاً كاملاً، ثم على الخشبة أختُصر منه وأضيف إليه عن طريق الممثل، فحذف جملة إضافة أخرى قد تفيد الممثل؛ وهو أمر أحرص عليه دائماً لأنه يتعلق برؤية الممثل للشخصية، أو أنها ستكون بالنسبة له أسلس فى الأداء.

● مسرحنا : كيف اخترت نقطة التوقف فى العرض؟

– رغدا : كانت لدينا ست شخصيات وستة مونولوجات وست مشاكل، والحكم بينهم أن كل شخص حكى مشكلته، وتخلل ذلك صراع بين شخصيتين ومشهد جماعى انتهى بأن باحت المجموعة بكل المشاكل، هنا توقفت.

عن المسرح السورى

أحوال المسرح السورى تشبه إلى حد كبير أوضاع المسرح المصرى، ولقد أردنا من أسئلتنا أن نستوثق من أهله ونتعرف على أحوالهم وهمومهم معه.

● مسرحنا: كم عرض ينتج سنوياً فى سوريا؟

– بسام : فى دمشق وحدها يقدم من ستة إلى ثمانية عروض، وهذا فى المسرح القومى، فإذا ما جئنا للمحافظات هناك عروض تنتج سنوياً يتجاوز عددها الثلاثين عرضاً، والقطاع الخاص فى سوريا ينتج خمسين عرضاً فى المتوسط، نعلم أن هذه الأرقام قليلة بالنسبة لما تنتجه مصر؛ ولكن قارن بين عدد الأقاليم هنا وهناك وعدد السكان، إذ لا يعقل أن ينتج شعب قوامه عشرة ملايين نسمة عدد ما ينتج شعب تجاوز الثمانين مليوناً.

● مسرحنا : وماذا عن مؤسسات المسرح فى سوريا؟

– بسام: لدينا مسرح قومى ومسرح خاص، خلاف ذلك هناك منظمات تقدم مسرحاً مثل الجامعة؛ فلدينا مسرح جامعى، اتحاد شبيبة الثورة قبل الجامعة الذى يضم طلاباً من مرحلة ما قبل الجامعة وهو يقدم من خمسة وثلاثين إلى أربعين عرضاً سنوياً، وله أيضاً مهرجان خاص به، هناك أيضاً قطاع كنسى ينتج للكنيسة، وأيضاً المسرح الإسلامى الذى ظهر منذ ثلاث سنوات فقط على يد بعض الجماعات الإسلامية؛ إلا أنهم ما زالوا يقدمون عروضهم لعدد محدد من أعضائهم ولم يصلوا لمستوى تقديم عروض للناس، وحتى لم يصل لمرحلة تسميته كـ «مسرح إسلامى»، مثله مثل المسرح الكنسى الذى لا يخرج عن كونه نشاطاً فنياً داخل الكنيسة ، مثله مثل الأنشطة الأخرى كالكشافة وغيرها؛ رغم أنهم يقدمون إلى جوار القصص الدينية نصوصاً من المسرح العالمى وذلك فى غالبية عروضهم.

هناك أيضاً المسرح المدرسى ولكن نشاطه مقتصر على منظمات الطلائع والشبيبة، ولكن المدارس الخاصة بدأت تهتم بإضافة مادة التمثيل ضمن مناهجها، وعن نفسى كانت لى تجربة حيث أقنعت تلك المدارس بإضافة مادة التمثيل والرقص إلى مناهجها، وذلك للأعمار الصغيرة، ثم تكبر معهم بعد ذلك، وحقيقة فقد بدأ المشروع بأربع مدارس، ثم انتشر بصورة كبيرة فى وقت قياسى. لكن الظروف أن غالبية المدارس الخاصة ابتدائية فقط، وبالتالى فتدريس التمثيل فى المدارس الثانوية محدود. وإن كانت وجهة نظر الأهل ترفض دراسة أبنائها للتمثيل وتفضل عليه أن تدرس الرياضيات والفيزياء، وأملنا أن تدرج مادة التمثيل ضمن مقررات المدارس الحكومية وتصبح مادة رسوب.

● مسرحنا : هل تعانون من مشاكل مع الرقابة؟

– بسام : عرض "شوكولا" كان مثالاً جيداً فقد تطرق للتابوهات الثلاثة المحرمة فى الدول العربية (الدين، الجنس، السياسة) والخروج من هذه القيود متوقف على مراوغة المبدع والالتفاف حول هذه التابوهات، لكن لا بد أن يحدد المبدع من يتوجه إليه بالخطاب، وأنت تريد تقديم رسالتك بصورة واضحة، أنا ضد فكرة المباشرة من أجل الجرأة فقط، ولكن دعنى أقدم فكرة فى إطار لطيف حتى يتقبلها العالم، لأنى راغب فى حضور الجمهور.

● مسرحنا : هل صادرت الرقابة عروضاً مسرحية؟

– بسام : قليلة جداً هى تلك العروض التى صودرت؛ لأن هناك نظاماً ضابطاً، هناك لجنة لقراءة النصوص فى مديرية المسارح والموسيقى يقدم إليها النص فإذا حصل على موافقتها بدأ أصحابه فى بروفاته، وقد أتيح لى أن أطلع على كثير من تقارير تلك اللجنة فوجدت أن معظم العروض المرفوضة لأسباب تتعلق بمستواها الفنى فقط، لا لأسباب سياسية أو دينية.

بعد تجهيز العرض هناك لجنة مشاهدة ترى العرض قبل افتتاحه لتعطى الموافقة النهائية. وفى السنوات الأخيرة لم يُوقف سوى عرض واحد؛ سبب عدم صلاحيته للعرض على مسرحنا القومى لرداءة مستواه الفنى، وقد هوجم بشدة أول ليلة لعرضه بسبب ضعفه، وتقرر إيقافه وأنا أرى أن هذه ظاهرة إيجابية، وأنا أعلم أن كلمة «توقف عرض» تخيف، ولكن أؤكد أن التوقف لم يكن سياسياً.

● مسرحنا: ماذا عن المهرجانات المسرحية فى سوريا؟

– رغدا : هناك مهرجانات المسرحيات مثل (حمص، حماة، حلب،..) كل محافظة تقيم مهرجاناً خاصاً بها، كما أن هناك مهرجان دمشق الدولى الذى يحدث بالتناوب مع مهرجان السينما؛ حيث يقدم مهرجان المسرح فى عام والسينما فى العام الذى يليه، والعام الماضى كان عقد الدورة الثالثة عشرة للمهرجان المسرحى والدورة التالية فى العام القادم.

● مسرحنا : ما مدى ارتباط الجمهور بالمسرح فى سوريا؟

– رغدا : حالياً هناك إقبال كبير على المسرح، والناس أصبحت تنزل من بيوتها وتترك شاشات التليفزيون لتحضر عرضاً مسرحياً.

(وتدخل باسم فى الحديث ليلفت النظر إلى قضية مهمة)

– باسم: المرحلة التى أحجم فيها الجمهور عن الذهاب للمسرح فى كل الدول العربية ترجع لإصرارنا نحن المسرحيين على حشو القضايا القومية بشكل مباشر، المواطن العربى يرى الأخبار فى بيته ويقرؤها فى الجرائد ويسمعها فى عمله، وهى أخبار – كما نعلم – محزنة فهل يتوجه للمسرح كى يسمع أخباراً أيضاً!؟، وفى رأيى أن الأهم حالياً أن نستبدل عروض البكاء على ضياع القدس والعراق وشهداء الانتفاضة لنقدم عروضاً تقاوم العولمة ونمط الحياة التى شوهتنا؛ هذا أفضل. لقد حضرت عرضاً فلسطينياً اسمه (قصص تحت الاحتلال) هذا العرض أفضل مثال لكيفية تقديم قضايانا حالياً، لقد قدم العرض بطريقة جعلتنا نغرق فى الضحكات؛ بينما نحن ساخطين على ما يحدث فى فلسطين.

● مسرحنا: كم يبلغ سعر تذكرة المسرح فى سوريا؟

– الزغبى: ثمن التذكرة خمسون ليرة سورية ، أى ما يعادل دولاراً واحداً، وذلك للدرجة الممتازة، بينما الدرجة العادية ثمنها 25 ليرة سورية أى نصف دولار. ولكن 80٪ من حضور العروض دعوات، كما أن أعضاء النقابة لهم الحق فى الحضور المجانى؛ ورغم ذلك فإن العرض المقرر له واحد وعشرون ليلة غالباً ما ينحصر عدد حضوره فى الليلة الرابعة فيما لا يزيد عن ثلاثين شخصاً!

● مسرحنا : وهل مسرح الطفل فى سوريا هو مسرح العرائس فقط؟

– الزغبى: لا، لقد قدمنا منذ فترة عرضاً للطفل بعنوان «العسل المسحور» عن نص لعزيز نصرى، وعرض بأكثر من مكان وأكثر من مهرجان، وشهد إقبالاً كبيراً من الجمهور، وحقيقة كان نص موفقاً للغاية حين وجه خطابه للأسرة بشكل عام.

– بسام: حتى مسرح الطفل به مشكلة، لا بد أن نفهم أن اهتمامنا ونحن أطفال منذ عشرين عاماً يختلف جذرياً عن اهتمام طفل اليوم الذى يقضى وقته مع «البلاى ستاشن والدش»؛ وبالتالى لا بد أن نكون مدركين ذلك حتى نقدم له مسرحاً يشغله، وطريقة الخطاب معه لا بد أن تختلف عن تصورنا نحن، فلا بد أن نتعمق فى أطفالنا أكثر حتى نقدم لهم مشاكل تهمهم وتجذبهم للمسرح.

الفنان السورى

● مسرحنا : نعلم أن هناك معهداً فنياً فى سوريا فهل يستوعب السوق كل خريجيه؟

– رغدا : المعهد العالى بدمشق به أقسام سينوغرافيا، دراسات مسرحية، رقص تعبيرى، تمثيل، وتخصص كل قسم من السنة الأولى، وبذلك يمكن أن نقول إن كل قسم بمثابة معهد مستقل.

ولكن المشكلة أن قسم التمثيل مثلاً الذى يتخرج منه سنوياً من 15: 18 ممثلاً لا يجد معظمهم فرصة مباشرة، وقد ينتظر ثلاث أو أربع سنوات ليجد عملاً فى المسرح أو التليفزيون أو السينما حسبما تأتيه الفرصة.

● مسرحنا : وهل المعهد هو الجهة الوحيدة لتقديم الممثلين؟

– رغدا : الأساس هو المعهد، ولكن هناك كثيرون ليسوا خريجى المعهد ولديهم موهبة؛ وبالتالى يجدون فرصهم ويعملون.

● مسرحنا : وهل مستوى دخل الفنان المسرحى يكفل له حياة كريمة؟

– كامل: إنه حتى لا يكفى احتياجاته، والممثل المسرحى لا بد أن يكون له رديف يتكسب منه مثل الإذاعة أو التليفزيون أو السينما إن وجدت.

● مسرحنا : لماذا لا يضع الممثل المسرحى السورى بصمة مثل ممثل الدراما السورية؟

– الزغبى : أنا كممثل حين يأتينى عرض للعمل فى التليفزيون المعروف بدخله الكبير بينما أجور المسرح ضئيلة جداً فماذا اختار؟.. هذا سبب الأزمة، سبب مادى فقط، لكن لو أجر المسرح يوازى التليفزيون سيقبل الممثلون على المسرح.

ويتدخل كامل فى الحديث قائلاً : ثمة سبب آخر مهم هو أن المسرح ليس مدعوماً إعلامياً، ومنذ سنتين لم يكن هناك نجومية لممثلى المسرح، فماذا يختار الممثل، الشهرة والأموال فى التليفزيون أم الدخل القليل والتهميش بالمسرح؟

● مسرحنا : لكن نحن هنا فى المسرح شهدنا

أسعدنا عرض «مخدة الكحل» وأحزننا عرض «يوم من هذا الزمان»

على سبيل المثال – تجربة اشتراك فنان نجم مثل عبد الرحمن أبو زهرة فى مسرح المقهى؛ وذلك لجذب جمهور يشاهد الممثلين الناشئين إلى جواره، أمازالت تلك الروح موجودة فى فنانى هذه الأيام؟

– بسام : نعم هناك ممثلون بنفس تلك الروح وأكثر مما نتصور، وعلى سبيل المثال أروى لك تجربتنا الشخصية، منذ عامين جئنا بعرض فى المهرجان التجريبى هنا فى القاهرة من إخراج جهاد سعد، وقتها لم يشترك جهاد فى أى عمل تليفزيونى فى ذلك العام حتى يتفرغ لبروفات المسرحية، نحن أيضاً حين نبدأ بروفات أى مسرحية نقدمها نلغى كل ارتباطاتنا عن قناعة بأن المسرح يستحق أن يُضحى من أجله. جهاد كان يعمل فى التليفزيون لينفق على المسرح.

– الزغبى : لكن هذا يجرنا لأمر مهم، الدولة هى المسئولة عن الفن ولابد أن تدعمه، والجيل قبلنا لديه خبراته وتجاربه، ولكن لا بد أن يسلم مفاتيحه للجيل الجديد، لأنه المسئول عن الفجوة الحالية بين الشباب والكبار، فليس لزاماً أن انتظر حتى أصل لسن الخامسة والثلاثين حتى أحصل على فرصتى، لماذا لا أجد الفرصة عند تخرجى؟

هموم وتجارب مسرحية

● مسرحنا : المسرح الخاص والمسرح القومى فى سوريا أيهما الأكثر انتشاراً وجماهيرية؟

– بسام : المسرح التجارى فى سوريا له أسماؤه وجمهوره وممثلوه، ولكن الأسماء المهمة فى المسرح السورى مثل غسان مسعود، فايز قزح، جهاد سعد، نائلة الأطرش، كل هؤلاء موجودون فى المسرح القومى، وهم لا يتعاملون مع جهة ثانية باستثناء المعهد العالى للمسرح؛ حيث يقدمون مشاريع تخرج قيمة جداً ولا يتعاملون مع غير ذلك، إضافة إلى أن المسرح الخاص لا يعتبر المسرح الجاد تجارة رابحة. لكن هناك تجارب ستبدأ لإنتاج خاص مستمر، والجهة الخاصة تضع فى اعتبارها أنها لن تربح قبل سنوات، ولكنها فى النهاية تجارب خجولة، ونتمنى أن تنتشر فى الفترات القادمة وتفرز نوعاً جديداً من المسرح التجارى المحترم يقدم للمشاهد فناً يرضيه، وللممثل قيمة ومستوى يناسبه.

● مسرحنا: إذا تخلت الدولة عن دورها هل سنجد قطاعاً خاصاً ينفق على الفن؟

وهنا أجاب الجميع بالنفى وتقدم بسام كى يزيد الأمر إيضاحاً.

– بسام: حتى فرنسا، وزارة الثقافة لديها تقدم دعم الكتاب والجوائز؛ ولولا ذلك ما استمر فن هناك، فرنسا تدفع راتباً للفنان لمجرد كونه فناناً، ثم إن فرقها المسرحية مثل مسرح الشمس مدعومة حكومياً، بالمناسبة كامل كان له تجربة مع «مسرح الشمس».

● مسرحنا: هل يمكن أن تحكى لنا يا أستاذ كامل تجربتك مع مسرح الشمس؟

– كامل : كان المشروع يدعم من الحكومة الفرنسية للاحتكاك بفرق من دول أخرى، وجاء المشروع إلى سوريا عن طريق المركز الثقافى ومجلس الشيوخ الفرنسى، فى إطار التعاون بين سوريا وفرنسا. واختاروا ممثلين من سوريا لورشة عمل بفرنسا – وكنت واحداً منهم – وذهبنا إلى هناك وشاركنا فى ثلاث ورش عمل، مدة الورشة الواحدة أسبوعان، وعملنا بشكل مكثف على تخصصات كثيرة مثل: الأقنعة، الرقص الهندى،.. وبنهاية الورشة وجدوا أن الإنجاز كان كبيراً، فقدموا بنا عرضاً بمخرجة فرنسية وممثلين سوريين، وقدم العرض فى سوريا وطاف كل محافظاتها، ثم اتجه إلى تونس واليمن وعرض بمسرح الشمس بفرنسا.

● مسرحنا: تجربة إقامة العروض بالأماكن المفتوحة بدلاً من الحوائط الأسمنتية، هل هناك تجارب مشابهة سورية؟

– بسام : هناك تجارب مشابهة لكن ليست كثيرة، مجموعة من الشباب تصنع «المسرح التفاعلى» وتطوف به الريف السورى.

هناك مؤسسة أسست منذ عامين بسوريا اسمها (الفردوس) تديرها السيدة الأولى «أسماء الأسد»، المؤسسة أوفدت «المسرح التفاعلى» إلى القرى النائية خارج دمشق فى محافظات مثل (حلب، اللاذقية، حمص،..) وهى قرى تعانى من أوضاع صعبة، وقدموا هناك عروضاً عبارة عن اسكتشات، ومن خلال لعبة صغيرة يقومون بجذب المشاهدين إليهم ودفعهم لطلب الأداء الذى يقدمه الممثلون، هذه العروض كانت تقدم فى ساحة القرية أو طريق أو فناء مدرسة، وليس فى قاعات أو حجرات؛ رغم إلحاح أهل القرى من أجل ذلك. وحين كنا نعود لقرية عرضنا فيها قبلاً كنا نلحظ أن هناك أمراً ما اختلف، أصبحوا أقل انعزالاً وأكثر تفكيراً ولو بدرجة بسيطة.

ثمة تجربة أخرى موجودة وهى مسرح تعاونى للأطفال؛ حيث تقوم فرقة بالتنقل بين المدارس والجمعيات الخيرية كى يصلوا للأطفال ويقدموا لهم عروضاً مسرحية.

● مسرحنا: مع كل مشاكل الفنان المسرحى فى سوريا إلا أنه ما زال متمسكاً بالمسرح؟

– رغدا : نعم، لأن المسرح ضرورة لأى بلد يحب أن يتطور، والمؤسسة المسئولة عن الثقافة تدفع فى اتجاه المسرح بشكل كبير، والمسرحيون يحاولون تقديم أكثر عدد من العروض لأنك تنشر حضارتك وثقافتك، ففى جو الحرب السائد حالياً فاعلية المسرح كبيرة جداً، فالضغط الذى يسحق الإنسان من الإعلام، تفتح التليفزيون تجد جواً مرعباً وكماً كبيراً من المعلومات ، وهذا مؤثر خاصة على الجيل من 13: 18 سنة، فتحت شعوره بكل هذا الضغط لا يستطيع تحديد انتماءه الإنسانى، وهو يحاول مقاومة هذا الشىء. وفى المسرح نحاول أن نقدم له ما يساعده على التوازن، وهنا ننادى هذا الجيل تعالى هنا شاهد الحقيقة.

● مسرحنا : إذن أنتم مقتنعون أن المسرح سيظل فى النهاية؟

– رغدا: نعم سيظل، هو يشبهنا ويستوعب كل الحضارات والأفكار.

– الزغبى : أنا واثق أن فى النهاية البقاء للمسرح، وحين أفكر أنه بعد 15: 20 سنة كيف سيكون المسرح؛ أتخيل أنه سيكون أفضل من الآن.

● مسرحنا: بعد أن ملكنا ناصية المسرح الكلاسيكى وخرج منا كتاب ومخرجون كبار عُدوا كعلامات بارزة فى مسيرة المسرح العربى، الآن متى سنمسك بناصية التجريب؟

– الزغبى : فى مدى زمنى منظور، ما كان يحتاج إلى زمن كبير حتى يتطور، أصبح الآن يحتاج إلى زمن أقل، وإمساكنا بناصية التجريب متوقف على مدى استيعابنا للجيل الجديد ومواكبته.

● مسرحنا: بما أن المسرح العربى يناقش قضايا إنسانية عامة حالياً، هل يمكن أن يفرض علينا الغرب جدول أولويات لقضايانا؟

– بسام : المسرح لا يدخل ضمن نطاق التسييس، القضايا موجودة وبيدك سلطة الانتقاء.

● مسرحنا : لكن نحن بالفعل يفرض علينا قضايا حالياً، قضية كـ «حقوق الأقليات» مثلاً التى داهمتنا ودفعت مبدعينا للتصدى لها والتخلى – ولو مؤقتاً – عن أولوياتهم؟.

– بسام: هذا الشىء ننكره، ولكن القصة ببساطة أن أية قضية يثيرونها تأخذ وقتها ثم تختفى، ونعود لقضايانا الرئيسية، وأنت لابد أن تواكب عصرك، حقيقة هم دائماً ما يشغلوننا بشىء جديد كل فترة كى نظل مشتتين . البداية فلسطين ثم العراق ثم التربص بسوريا وتركيا، ولكن التاريخ يروى لنا أنهم دائماً ما يضعون العراقيل فى طريقنا ونحن نتجاوزها، صحيح أنك تتجاوزها بخسائر فحين تهتم بقضيتين لفترة طويلة تضطر للتخلى عن إحداهما لتحافظ على الأهم؛ وبالتالى يفقدونك القضية الثانية، والإنسان العربى دائماً يثبت قدرته على تجاوز كل ذلك، وقادر على التأقلم مع كل المعوقات.

● مسرحنا: الدراما التليفزيونية التاريخية جذبت الجمهور بصورة خيالية، هل المسرح التجريبى قادر على تقديم الدراما التاريخية؛ خاصة وأن الناس تحتاج لاستعادة المثل الأعلى؟

– الزغبى : قدمنا عرضاً عن عمر بن عبد العزيز وكنا نرى فى عيون الناس أنهم يشكون فى إمكانية أن يروا عملاً كهذا على شاشة التليفزيون، كانت المعالجة معاصرة وكان جمهور العرض من الطبقات الشعبية البسيطة، وقد تم تجسيد شخصية عمر بن عبد العزيز، وملامح الشخصية كانت مخالفة لما قدمه "نور الشريف" فى المسلسل المصرى، وتناول الكاتب للموضوع أيضاً كان مختلفاً.

● مسرحنا : قدمتم شخصية عمر بن عبد العزيز على المسرح، فما رأيكم فى تجسيد الصحابة والأنبياء؟ فشخصية المسيح جُسدت، وكذا شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة، وذلك فى أفلام أوربية وأمريكية، فماذا عن موقف المبدعين العرب؟

– رغدا : رأيى الشخصى أن تجسيد تلك الشخصيات – كما قلت – لن يتوقف، ولكن أنا لا أعتقد فى تجسيد الأنبياء وليس لنا أن نجسدهم فهم رموز كبار، سيدنا «محمد» أكبر من أن يجسد أو يقدم أحد شخصيته طبقاً لرؤيته ووجهة نظره.

● مسرحنا: سوريا لها توجهها القومى ومواقفها تجاه قضايا أمتها معروف وواضح، فهل نستطيع أن نجد تعبيرات وموتيفات مسرحية خاصة بنا ومن تراثنا العربى نصيغ قضايانا القومية وتكون ملتصقة بالمواطن العربى؟

– رغدا : طبعاً ممكن، كل شىء ممكن بالفن ولكن لا بد أن تكون بطريقة فنية راقية؛ لأن العمل الفنى ليس شجاراً، ولكن قم بتوصيل أفكارك بطريقة فنية تحدد مشكلتك، كل من يقدم عملاً يمس السياسة تحديداً لا بد أن يمتلك ثقافة عالية بهذا الموضوع وإحساساً عالياً جداً ومرهفاً وطريقة فنية معينة حتى يسمعك الآخر. ولكن إذا قدمت كل شىء بطريق مباشر فلن يسمعك أحد. قدم مشكلاتك بطريقة فنية هادئة، وادفع المتلقى للتفكير بطريقة راقية وفنية.. عندئذ يناقشك ويساهم معك فى الحل.

حول المسرحين المصرى والسورى

● مسرحنا: ما هو الشبه بين المسرحين المصرى والسورى؟

– رغدا: فى هذا المهرجان وحتى الآن (الثلاثاء 9/4، ثالث أيام المهرجان) لم أر أية عروض مصرية، إلا أننى شاهدت فى سوريا مسرحية "مخدة الكحل" وأعجبتنى كثيراً، ولكن للأسف المسرح التجارى المصرى يسوَّق له بشكل أكبر وأفضل من المسرح القومى، رأيت أيضاً مسرحية يوم من هذا الزمان ولكن.. (قالتها وصمتت تأدباً).

وهنا تدخل باسم فى الحديث قائلاً : آسف فهذه المسرحية لم تعجبنى أبداً، يقولون إنها كانت مسرحية هواة؛ ولكن هذا يتناقض مع الأسماء الكبيرة بها. وعلى كل حال هذا رأيى.

● مسرحنا: هل يمكن أن يحدث تآخ بين المسرحين المصرى والسورى؟ وما الذى يعيقه حالياً؟

– بسام : أتمنى ذلك.. ويتم تقديم العروض فى مصر وسوريا.

رغدا : التنسيق بين الجهات الرسمية لا بد أنه يأتى بمبادرة من أحد الطرفين، ولكن تلك الجهات لا تتحرك من تلقاء نفسها.

– الزغبى: هذا يتوقف على طرح الأشخاص بالدرجة الأولى؛ فمدير المسرح المصرى مثلاً قد يكون صديقاً لمدير المسرح السورى حينها يتفقان على مشاريع مشتركة وبعلاقتهما الشخصية البحتة فقط وهكذا تكون البداية.

وقد انتهت الندوة إلى حوار حول قيمتين مسرحيتين سوريتين هما: «نضال الأشقر» و«سعد الله ونوس» حيث أخرجت الأولى عرضاً عن نص للثانى هو «طقوس الإشارات والتحولات»، وكانت مجمل الآراء التى طرحت حول نضال الأشقر أنها قدمت النص بأمانة مبدعة؛ فهى لا تقف عند الالتزام الحرفى بالنص، ولكنها كانت أمينة فى النص للفكرة التى يريدها ونوس؛ وهذا هو جوهر الالتزام بينما الحديث عن الكاتب الراحل سعد الله ونوس حملنا إلى ذكريات حول أسلوبه فى التعامل مع المخرج فقد كان – رحمه الله – لا يمانع فى تقديم نصوصه بالعامية، ولا يعترض على وضع المخرج نهاية للعرض تخالف نهاية النص.

واتفق الجميع على أن ونوس كان لديه حلم ولديه قناعة أن الكلمة ممكن أن تمثل فعلاً. ولكنه بعد عام 1967 أصيب بصدمة، وبعد تقديمه عرض «الملك هو الملك» أحس أن الناس خرجت دون شىء فتوقف عن الكتابة 13 عاماً.

قام بتأسيس "استديو الممثل" كل من إيليا كازان، وشيريل كراوفورد، روبرت لويس، وتَكَون أعضاء الاستديو من خمسين من شباب الممثلين المحترفين الذين تم اختيارهم بعناية بفضل مواهبهم الكبيرة.

■ أدار الندوة:
إبراهيم الحسينى

■ أعدها للنشر:
محمد عبد القادر

■ تصوير:
حسن الحلوجى

● مسرح مركز شباب ميت غمر يشهد فى الفترة من 29 أكتوبر وحتى 9 نوفمبر فعاليات الدورة الجديدة لمهرجان "الإبداع المسرحى" السنوى بمشاركة عروض مسرحية لفرق الهواة من مختلف محافظات مصر.
إدارة المهرجان أكدت أن دورة هذا العام سوف تكون مختلفة فيما يتعلق بالتنظيم وبرنامج المهرجان الذى يتضمن عقد عدد من الندوات لمناقشة العروض المشاركة، إضافة إلى إصدار نشرة يومية لمتابعة أحداث المهرجان وأخبار العروض.

حوار متفجّر مع ناقد استثنائى

فاروق عبد القادر: المسرح لا يصل إلى الناس إلا إذا كان خارجاً منهم

همّى الأول فى الكتابة هو الوضوح فمعظم كتابات النقاد غير مفهومة

لم أجد أفضل من كلمة «الاستثنائى» لوصف فاروق عبد القادر.
ربما كنت ستمس طرفاً من وصفه لو قلت عنه المستقل، المشاغب، الانعزالى، الجرىء.. ولكنك فى كل هذه الأحوال لن تصيب الحقيقة فى رجل كهذا يستعصى على الاختصار.
هو استثناء بالفعل، ليس فقط من بين من نعرفهم من النقاد، بل ربما من بين من نعرفهم على الإطلاق.
وصفه بالاستثنائى يبدو أكثر ملاءمة، وسيشعر به القارئ على الفور وهو يطالع هذا الحوار، وإلا، فقل لى: من ممن تعرفهم يمكن أن ينصرف – بكل هذه اللامبالاة – عن متابعة إجراءات تعيينه فى «الأهرام»؟!
أو من يمكن أن يرفض – بكل هذا الوعى – رئاسة تحرير مطبوعة ثقافية رسمية؟ من – كذلك – يمكن أن يرى – بمثل هذه الموضوعية – د. رشاد رشدى؟ أو من يستطيع أن يتخلص من سطوة الآراء الشائعة فيقرر رأيا كهذا فى مسرح يعقوب صنوع؟..
من ممن تعرفهم لا تغيب عنه الأهداف الكبرى، فى نفس الوقت الذى بذل فيه كل هذه العناية بالتفاصيل؟!

*** لاحظت أن لك اهتماماً خاصاً بالتفاصيل الصغيرة وتضع كل ما يجرى على ألسنتنا من كلامنا العادى فى سياقه الزمانى والمكانى، فعندما كنت تصف لى عنوانك مثلاً كنت تذكر معنى «منية السيرج» وأصل التسمية وتاريخ الشارع والمنطقة وأهم الأحداث التى مرّت بها دون أن أطلب منك ذلك، هذا الأمر له مردود آخر فى كتاباتك النقدية، فهل يمكننا أن نعتبر ذلك منهجاً فى الحياة ومن ثم فى الكتابة..؟**

– لا أستطيع أن أقول إن هذا منهج ولكنه بالنسبة لى – وكما أفهمه – درجة من درجات إتقان العمل.. لأن «الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» وإذا أردنا أن نتسع بالدائرة فأنا – كمشتغل بالنقد – أواجه مشكلة دائمة، وحتى تتضح هذه المشكلة لنفترض مثلاً أننى أقدم نقدا لرواية أو لمسرحية أو لغير ذلك فإننى أواجه نوعين من القراء، الأول منهما من قرأ أو شاهد ما أكتب عنه، والثانى الذى لم يقرأ أو يشاهد، لذا فأنا أحاول أن أقدم لكل منهما ما يريده منى وما يلزمه من كتابتى، فأنا أحترم القارئ لدرجة أننى لا أحب أن أفاجئه بأحكامى من دون أن أقدم له حيثيات ومبررات هذه الأحكام، وهذا هو ما تسميه بالتفاصيل، وأنا بشكل خاص – ونتيجة ظروف شخصية وموضوعية – كل كتاباتى مرتبطة بالمجلات والدوريات الأدبية والصحفية سواء كانت أسبوعية أو شهرية أو حتى فصلية، ووصل الأمر اليوم لأن أكتب أسبوعياً لصحيفة يومية «البديل»، وهذه الدوريات هى التى تصل بأفكارى للناس، وهذا مختلف بالطبع عما لو كنت أستاذاً بالجامعة، ويمكن القول بأن هذا له انعكاسه على العديد من الأشياء فى حياتى، منها هذا الاهتمام بالتفاصيل فأنا ملزم بتقديم قدر من المعلومات للقارئ، وهذا من الممكن أن نطلق عليه طريقة فى الكتابة تهدف إلى خدمة القارئ الذى أعتبر نفسى أعمل لديه..

المقالات.. والدراسات

*** يتصف معظم إنتاجك النقدى والفكرى – بخلاف الترجمات – بصفة التجميع وليس بصفة العضوية، فالكتب التى أصدرتها عبارة عن مجموعات من المقالات التى تضرب فى مناح أدبية وفنية مختلفة، وكلها تم نشرها قبلاً ثم جمعت بعد ذلك داخل إطار كتاب، فهل هى طريقة أيضاً فى التفكير النقدى والإبداعى أم أنك لا تفضل كتابة الدراسات المطولة داخل إطار موضوع واحد، أو لحل إشكالية ما مثل أى كاتب أو مفكر آخر..؟**

– يمكن أن نعتبر ارتباطى بالكتابة فى الدوريات الأدبية والصحفية جزءاً من الرد على سؤالك، ويمكن الجزء الآخر فى سؤال: هل من الأفضل أن أركز جهدى ووقتى لموضوع واحد أو لقضية واحدة أقوم بدراستها دراسة مستوفاة وشاملة ومتكاملة، أم أقوم بتقديم عدد كبير من الكتاب والموضوعات فى نفس المساحة وبنفس الجهد المبذول..؟ ولنضرب مثلا بأحد كتبى الأخيرة «غروب شمس الحلم» والذى يقع فى 500 صفحة، فى هذا الكتاب يندر أن يسقط من بين دفتيه مبدع عربى واحد، وهذا يقودنا إلى سؤال أطرحه على نفسى وعلى كل المشتغلين بالنقد وهو: هل هذه الطريقة فى تقديم هذا العدد من المبدعين وما يتضمنه تقديمهم من قضايا هى الأنسب، أم تكثيف كل هذا الجهد بما اقتضاه من مراجعات وتدقيق فى دراسة قضية واحدة أو شخص واحد..؟ وفى النهاية لا أستطيع أن أقول إن هذا أفضل من ذلك، وطبيعتى تقول: إننى من أشد الناس نفوراً من فكرة أفعل التفضيل، فهذا مطلوب وجائز، وذاك أيضا مطلوب وجائز، وحقيقة الأمر أننى أفعل هذا وذاك، فهناك كتاب لى بالكامل عن يوسف إدريس، وليس عن كل يوسف إدريس الروائى والقاص والمسرحى ولكن عن القصة القصيرة لديه، ونتيجة دراستى ليوسف إدريس وصلت لاستنتاج مهم هو أن قيمة إدريس الحقيقية وإنجازه الباقى فى القصة القصيرة وليس فى الرواية أو فى المسرح، ولم يخطر فى بالى أفضلية نوع كتابة عن النوع الآخر، فما أفعله أتصوره دائماً فى خدمة القارئ سواء كنت أقدم له كاتباً واحداً – كما فى حالة يوسف إدريس – أو خمسة عشر كاتباً – كما فى حالات أخرى – فأنا فخور مثلاً بأننى قدمت لأول مرة للقارئ المصرى عدداً من الكتاب العرب مثل: عبد الرحمن منيف، الطاهر وطار، سعد الله ونوس،... وغيرهم، قدمت هؤلاء الكتّاب لقارئ – غالباً – لن يتسنى له معرفتهم إلا من خلال جهد شخصى، جهد ربما يكون على استعداد للقيام به وربما لا يكون..

سعدالله ونوس

*** فكرة السبق فى تقديم هؤلاء الكتاب فكرة جيدة ومفيدة بالفعل للمثقف المصرى لكننى قرأت مقالاً للكاتبة فريدة النقاش نشرته – على ما أعتقد – مجلة الهلال فى بداية عقد السبعينيات من القرن الماضى تقدم فيه سعدالله ونوس وهو ما زال بعد فى مرحلة كتاباته الأولى؛ والتى كان متأثراً فيها بالعبث «فصد الدم، ميدوزا تحدق فى الحياة، جثة على الرصيف... حتى «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وأعتقد أن المقال يوحى لقارئه بأنه يقدم ونوس فى مصر للمرة الأولى، فلمن السبق إذن...؟**

– ليس الأمر بهذا التحديد ولا بهذا المعنى فأنا قدمته للقارئ المصرى، وقدمته أيضا فريدة النقاش، وهذا يذكرنى بحدث ظهور الشعر الحديث فى الأدب العربى، وقتها قالت نازك الملائكة: إن البداية كانت لها فى عام 1947 عندما كتبت قصيدة «الكوليرا» وهذا صحيح لكنه وفى نفس هذا الوقت كان هناك ثلاثة شعراء آخرون فى العراق يكتبون الشعر الحديث هم: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتى، بُلند الحيدرى، وهذا فى العراق فقط فما بالنا، ببقية الدول العربية، فقد كان هناك على أحمد سعيد «أدونيس» فى سوريا، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطى حجازى فى مصر، وما أقصده أننا لا نستطيع نسبة السبق فى الإتيان بالشعر الحديث لأى من هؤلاء وكلهم بدأوا – تقريباً – معاً، فهذا هاجس قد ألح على الجميع فى نفس التوقيت ويصعب نسبته لأحدهم دون الآخر، وعندما قرأت ونوس وجدته جديراً بالتقديم فقدمته، هذا فضلاً عن علاقة الصداقة التى كانت تربطنا معاً حتى آخر لحظة فى حياته، فقد تعرفت عليه عندما ذهبت لأول مرة إلى دمشق، وكان ذلك فى عام 1974، ومسألة معرفة فريدة النقاش لونوس كانت فى نفس التوقيت الذى عرفته فيه، فلا ضرر ولا ضرار، هى رأت عندما قرأته أنه يستحق التقديم وأنا رأيت ذلك أيضا فقدمناه.

التخصص والشمول

*** العالم الآن يتجه ناحية التخصص الدقيق فى حين أن كتاباتك تتجه ناحية الشمولية والتنوع بنقد القصة، الرواية، المسرح، السينما، الشعر،... فهل ترفض فكرة التخصص، أو بمعنى آخر: كيف تراها..؟**

– فكرة التخصص فى حد ذاتها أنا لا أرفضها، ولكن ما أفعله من الممكن أن يكون مدخلاً لأن أسوق بعض الأفكار التى أؤمن بها وألتزمها فى ممارستى للعمل النقدى، فكل مجال العمل النقدى الذى نعمل فيه يصعب جداً أن نطلق عليه كلمة «العلم»؛ فالمادة التى نشتغل عليها نقديا سواء كانت قصة، رواية، مسرحية،.. هى عمل فنى؛ والكتابة النقدية عن هذا العمل يجب أن تكون من نفس الجنس الفنى، وبشكل عام لا يمكن أن يكون النقد بمعناه العام علماً مثل العلوم المنضبطة المعروفة كالفيزياء والرياضة و... وبالتالى لا تنطبق على النقد معايير العمل العلمى بصرامة، وأنا حين أمارس النقد أهتم بالوضوح، وليحاول مثلا أن يتذكر القارئ لى مقالاً غامضاً أو مقالاً لا يفهم بمجرد قراءته الأولى، هذا بصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق حول ما أطرحه، واهتمامى الكبير بفكرة الوضوح فيما أكتب يأتى كرد فعل على بعض الكتابات النقدية التى لا تفهم، وأحياناً يستحيل فهمها على الإطلاق، وهذه ربما تكون فرصة لأن أناقش من يسمون بالنقاد الأكاديميين أو النقد الأكاديمى، وهنا أتذكر معركة لم تكتمل عندما كتب د. محمود الربيعى، وهو الآن فيما أتصور أستاذ الأدب

حاوره :
■ إبراهيم الحسينى

تصوير:
■ حسن الحلوجى

التأليف الجاد للمسرح العربى بدأ على يد توفيق الحكيم



العربى بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وهو فى الأصل خريج كلية دار العلوم، ونظرتنا نحن خريجى الآداب للدراعمة – خريجى دار العلوم – أنهم «زى اللى رقصوا على السلم» فلا هم مشايخ ولا هم «مودرن»، فأحيانا ما تظهر عليهم نصف المشيخة وأحيانا تظهر عليهم المعاصرة، وقتها قال د. الربيعى عنى فى مقال نشرته مجلة العربى الكويتية «إننى وصلت بالنقد الصحفى إلى غاية ما يمكن الوصول به إليه»، وعندما تحادثت معه طلبت منه أن يفرق بين النقد الصحفى والأكاديمى، فمثلا مقاله المنشور فى مجلة العربى، هل هو نقد صحفى لأنه منشور فى مطبوعة صحفية دورية.. أم أنه نقد أكاديمى؛ لأن الذى يكتبه أستاذ أكاديمى..؟! ود. ربيعى لم يفرق لى بينهما؛ فى حين أن من أوائل واجباته كأكاديمى هذه التفرقة وتحديد تعريف ما يستخدم من مصطلحات حتى يستطيع القارئ المتابعة، وليس معنى الحصول على درجة الدكتوراه فى أى من أقسام وفروع الآداب المختلفة أن يكون صاحبها ناقداً، فهذا لا يؤدى لذاك، وشهادة الدكتوراه هذه تؤدى فقط لأن يكون صاحبها مدرساً بالجامعة، وذلك لأنه درس أحد فروع الأدب دراسة جيدة وقدم فيه نتائج غير مسبوقة، وهذا لا يعنى بالضرورة أن يكون حامل هذه الشهادة ناقداً، ولا توجد شهادة تسمى شهادة ناقد، لذا فأنا أضحك كثيراً من معهد النقد، فالنقد لا يدرس فى أية معاهد، فالذى يدرس هناك الأسس فقط، والنقد فى جوهره عمل تطبيقى امتحانه وصدق أفكاره فى ممارسته، فأنا من الممكن أن أحدثك طوال اليوم عن أسس كتابة الرواية، لكن هذا لن يصنع منك كاتباً روائياً، وأسخف أنواع الأدب على وجه العموم هى الأعمال الأدبية جيدة الصنع، كالمسرحية جيدة الصنع المشهورة فى تاريخ المسرح.

علاقتى بالمسرح

*** هل لنا بإطلالة سريعة على كيف بدأت علاقتك بالمسرح خاصة وأن دراستك غير متخصصة فيه، وماذا فى المشهد المسرحى آنذاك أغراك بالدخول إليه..؟**

– أنا بالفعل لم أدرس المسرح بالجامعة ولم أكن من خريجى أقسام الدراما، لكن فى الفترة التى بدأ فيها وعى جيلى فى الانفتاح على العالم كانت للمسرح اهتماماته الجادة والأصيلة، أعنى مسرح نعمان عاشور، محمود دياب، ميخائيل رومان، ألفريد فرج، رشاد رشدى.. وكل هذه المجموعة التى قامت على أكتافها نهضة المسرح المصرى، والتى لم تتجاوز 20 عاماً؛ بدأت من منتصف الخمسينيات حتى أوائل السبعينيات مروراً بعقد الستينيات، وذلك فيما عدا تحفظ ضرورى يجب أن أذكره ألا وهو المسرح المصرى بعد عام 1967، إنما بشكل عام، وحتى أوائل السبعينيات كان للمسرح اهتمام جاد فى صلب الحياة الثقافية المصرية، وبالتالى تدافع إلى ساحته أكاديميون وشعراء وصحفيون مما زاده ثراءً وتنوعاً، وخرجت علينا مجلة المسرح فى عام 1964 برئاسة تحرير د. رشاد رشدى ويعمل معه فى سكرتارية التحرير سمير سرحان، محمد عنانى، والثلاثة من خريجى قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، كان د. رشدى وقتها رئيس القسم، وسمير، وعنانى مازالا معيدين ولم يسافرا بعثتهما بعد، وكان يوجد فى هذا التوقيت صراع مكتوم بين أنصار الثقافة الفرنسية وعلى رأسهم د. طه حسين، وأحمد لطفى السيد وآخرون

الحصول على الدكتوراه لا يعنى أن صاحبها ناقد!!

لا أتقاضى مرتبات شهرية من أى مكان.. والترجمة هى المنقذ من الإفلاس

وأنصار الثقافة الأنجلوسكسونية ومنهم العقاد، والمازنى، وعبد الرحمن شكرى، لكن لهذا موضوع آخر، وبعد سفر عنانى لبعثته فى إنجلترا، وسرحان لأمريكا عمل فاروق عبد الوهاب سكرتيراً للمجلة حتى عام 1967، عندما تغيرت الظروف بمغادرة عبد القادر حاتم لمنصبه وتغيرت المجلة كلها، وكان من حظى أن أعمل فى نفس المجلة كسكرتير تحرير أولاً مع د. عبد القادر القط كرئيس للتحرير لفترة تلتها فترة أخرى قصيرة مع سعد الدين وهبة، ثم بقية الفترة مع صلاح عبد الصبور، وقد تعرفت على هذه المجموعة كلها ولاحظت أنهم يشكلون «شلّة»، يشكلون «عصابة» وأنا حريص طوال عمرى على الاستقلال، واليوم أصبحت هذه المسألة أكثر وضوحاً من أى وقت مضى، فلم أكن منتمياً يوماً لـ «شلّة» أو «جماعة»، لأن هذا الانتماء يعنى مشاركة هذه الـ «شلة» المكسب والخسارة، والأفضل أن يكون مكسبك لك وخسارتك عليك، ويمكننى القول بأننى تعاونت معهم ورفضت الانضمام إلى «شلّتهم»، تعاونت معهم فى إصدار مجلة المسَرح القديمة بدءاً من العدد الثالث من هذه المجلة التى صدر عددها الأول فى يناير 1964، وفى العدد الثالث مارس 64 نشر لى نص مترجم لتنسى وليامز بعنوان «ليلة السحلية»، وآخر عدد كتبت فيه هو عدد يوليو 64، وكانت دراسة عن مسرح يوسف إدريس، وكان قرارى بالابتعاد عن هذه «الشلة» بمجرد أن ظهرت لى بعض ملامحها.

رشاد رشدى

*** ذكرت أن د. رشاد رشدى أحد كتاب المسرح المصرى الذين حملوا على عاتقهم نهضته مع آخرين ثم تعود لتصفه بالشللية، فهل رأيك هذا ينفصل عن ذاك..؟**

– لى على رشاد رشدى عدة مآخذ أولها أنه يمثل الوجه الرجعى والقبيح للثقافة المصرية، ولدى الأدلة الكافية على ذلك، وليلاحظ القارئ أنه بلغ أوج مجده فى الفترة التى اعتقل فيها جمال عبد الناصر الشيوعيين والماركسيين واليساريين والتى امتدت من 1959 – 1964، وكانت تعرض له مسرحيتان وأحيانا ثلاث فى الموسم المسرحى الواحد؛ فمثلاً فى الموسم المسرحى 1963 – 1964 عرضت له أربع مسرحيات، وقد كتبت هذا الكلام فى دراسة مطولة عن مسرح رشاد رشدى..

*** ألم يأت ما قلته هذا فى سياق الدراسة المطولة المنشورة فى أحد كتبك تحت عنوان ما أسمى بـ «مسرح الدكاترة»..؟**

– لا.. هذه دراسة أخرى، ولكن ما قصدته دراسة منفصلة عن مسرح رشاد رشدى، والذى يعتبر كبيرهم وهم جميعا تلامذته.

مسرح الدكاترة

*** ما هو رأيك الآن فيما أطلق عليه «مسرح الدكاترة» خاصة وأنك كتبت قبل ذلك كثيراً فى هذا الموضوع..؟**

– هذا مسرح ليس له مبرر وجود، نوع من الكتابة الآمنة التى تأتى بعد الحدث، وتفتقد تماما أى حرارة، فمثلاً يكتب د. سمير سرحان مسرحية «روض الفرج» لكى يشيد بأنور السادات وبطولته أثناء قضية أمين عثمان سنة 1946، فى حين أن السادات كان ترتيبه فى قوائم الاتهام المتهم 26، إجمالا يمكن القول إنه مسرح كان لصيقاً بالسلطة، ولم يهاجم أحد جمال عبد الناصر بعد وفاته مثلما هاجموه، فمثلاً رشاد رشدى كتب هجائيات لعبد الناصر بعد وفاته، ويكفى تدليلاً على ذلك مسرحيته «موال من مصر» والتى كنا نطلق عليها فيما بيننا «أموال من مصر»، «شهرزاد» والتى تقوم تركيبتها على رموز أن شهرزاد هى مصر، شهريار هو عبد الناصر، والتى تظهر المسرحية أنه كان يسجنها ويعمل على إذلالها وما إلى ذلك، ثم جاء حبيبها أنور السادت وبعد غيبة 20 عاماً ليخلصها من السجن والإذلال، ويشيد أيضا بقرار إبعاد الخبراء السوفيت فى 1972، وهكذا.

الانهيار الشامل

*** كيف ترى المشهد المسرحى العربى الآن، وخاصة رؤيتك له داخل مصر..؟**

– أراه كمظهر من مظاهر الانهيار الشامل، فلا يمكن أن يستقيم لدينا مسرح جيد وسط أشياء أخرى كثيرة غير جيدة، ولا يوجد أى مبرر لكى يكون لدينا مسرح جيد، أو بمعنى آخر تجد كل الشروط السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، والثقافية بالتالى تلك التى نعيشها هى فترة جزر وانحسار شديدين، والذى يسرى على غير المسرح من الفنون الإبداعية يسرى أيضا على المسرح، وإذا كان عمل الكاتب الروائى ينتهى بعد كتابة روايته فإن عمل الكاتب المسرحى يبدأ بعد الانتهاء من كتابة مسرحيته، وذلك لأن طبيعة المسرح هى كونه عملا مركباً يشترك فيه أكثر من فنان لكى يكون لدينا عرض مسرحى يعرض على الناس؛ وهذا هو الهدف النهائى من عملية الكتابة المسرحية، وهذا بدوره ينعكس على فن المسرح نفسه، فهو يحتاج على الأقل لمجموعة صغيرة ومتآلفة ومتفقة على الحد الأدنى من الأفكار والتصورات الفنية لكى يقدموا عملا مسرحياً، خارج السياق المسرحى الموجود الذى تمثله هيئة المسرح من ناحية، والمسرح التجارى من ناحية أخرى، وهذان الجناحان للمسرح – إذا صح هذا التعبير – كان خلافهما فى الماضى له معنى، أما الآن فلم يعد خلافهما له هذا المعنى، وذلك لأن المسرح الجاد أخطأ وارتكب خطيئة فعلية عندما قرر أن ينافس المسرح التجارى بنفس أسلحته، وكانت هذه هى الضربة القاضية للمسرح الجاد، هذه هى تحولات الواقع من ناحية، وخيانة المسرحيين من ناحية أخرى، كما أنه ليس هناك مسرحى مصرى لم يعمل فى القطاع الخاص إلا ندرة الندرة، كلهم ذهبوا إلى المسرح التجارى وأصبح بعضهم من أعمدته، وكان فهمى لهم أنهم يمثلون ذلك الجانب من الفنانين الذين يشبهون تماماً رجال الانفتاح، والتى كانت سمتهم الرئيسية أنهم اكتسبوا خبرتهم كلها من القطاع العام ثم استثمروها بعد ذلك فى القطاع الخاص، وعلى مستوى المسرح مثل: فؤاد المهندس، عبد المنعم مدبولى، محمد عوض، سمير خفاجى،... كل هؤلاء الذين يشكلون فرقة الفنانين المتحدين، كلهم حققوا شهرتهم فى القطاع العام ثم استثمروها بعد ذلك فى القطاع الخاص.

ونحن نهتم بالمسرح لأنه يعرض مشاكل الناس فوق خشبته، وهناك فى ذهنى مشاهد كثيرة من مسرح الستينيات منها مسرحية «حلاق بغداد» التى عرضت 63 – 1964، وهناك بعض الناس كانت ذكريات المعتقلات حية فى أذهانهم وبسبب ذلك كان لهذا العرض معنى، وعندما أعيد العرض بعد ذلك لم يعد له هذا المعنى، أو فقد جزءاً كبيراً من معناه، كذلك الأمر مع «عيلة الدوغرى» التى قدمت تقريبا فى نفس الموسم كان لها معنى، فـ «مصطفى الدوغرى» كان يخون طبقته لكى يشكل بداية الطبقة التى نراها تحكم اليوم، فـ شخصية «مصطفى» كانت مبشرة بصعود طبقة جديدة بسبب الثراء الذى نالته، وفى هذا التوقيت كان جمال عبد الناصر يتحدث فى خطبه عن هذه الطبقة الجديدة.. والمسرح الآن فقد قدرته على تجسيد هذا الدور والصعود بمشكلات الناس فوق خشبته.

جيل 1946

*** على ذكر مسرح الستينيات.. ما هو سر تفوقه، ولماذا يفرض نفسه عند الحديث عن أية قضايا مسرحية، ولماذا لا يذكر فى المقابل مسرح السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات وما بعد ذلك..؟**

– فى البداية أنا ضد هذا التقسيم العشرى، وفى اعتقادى أن هذه النهضة التى يجب أن نتحدث عنها هى تلك النهضة التى قامت على أيدى كتاب المسرح من جيل 1946، أو هكذا أحب أن أسميهم، فمنذ العام 54 – 1955 وحتى بداية السبعينيات ظهر أولاً نعمان عاشور صاحب الدقات الثلاث التقليدية فى المسرح، ثم تلاه ألفريد فرج، يوسف إدريس، لطفى الخولى، ميخائيل رومان،... ومع ظهور هؤلاء الكتاب عاد عدد من أعضاء البعثات الذين درسوا فى شرق وغرب أوربا، فى المجر، فرنسا، إيطاليا، أمثال: كرم مطاوع، سعد أردش،... وآخرين، وكل هؤلاء من الممكن أن

كان الاستديو فى البداية يضم ممثلين فقط كانوا ولا يزالون يعدون من العناصر الأساسية فيه. وبالرغم من ذلك فقد اكتشف بعض الأعضاء العديد من الكتّاب والمخرجين الدراميين ودعوهم للعمل فى الاستديو. وقد كوّن الاستديو خلال الموسم 1957-1958 اتحاد الكتاب الدراميين وفى بداية عام 1960 اتحاد المخرجين برئاسة ستراسبرج.

● وافق د. أحمد نوار "رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة" على رئاسة دورة هذا العام لمهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر، والذى تبدأ فعالياته يوم 28 أكتوبر الجارى وتستمر حتى 7 نوفمبر القادم على مسرح المؤسسة العمالية بشبرا. ويتولى إدارة هذه الدورة الشاعر والكاتب الصحفى يسرى حسان، يشارك فى المهرجان أكثر من خمس عشرة فرقة هواة تتنافس عروضها على جوائز المهرجان التى تقدم بدعم عدد من الهيئات والمؤسسات الثقافية، كما قال صلاح محمود "منسق عام المهرجان".

المشهد المسرحى الآن أحد مظاهر الانهيار العربى الشامل

عندى اقتناع شبه يقينى.. بأن يعقوب صنوع كان عميلا!!



عليهم – كما قلت – جيل 1946 أثناء انتفاضة اتحاد الطلبة والعمال ضد وزارة صدقى، والتى فتح فيها كوبرى عباس وقتها، هذا الجيل هو ما صنع هذه النهضة..

بعث المسرح المصرى

*** واقع المسرح الراهن الآن به مثل هذا الجيل فهناك كتاب لهم تجاربهم المتمايزة والمهمة وهناك أيضا عودة مجموعة كبيرة من المبعوثين لدراسة فنون المسرح المختلفة.. ألا يمكن الحديث إذن عن نهضة مسرحية آنية مماثلة..؟**

– لا توجد الآن قضية، فهذه الفترة الماضية كانت فترة صعود فى جميع المجالات وكانت قمتها الدامية 1967، وهذا ما شرحته فى كتابى «ازدهار وسقوط المسرح المصرى»، ومن هنا يمكننى أن أقول إننى أرى صورة المسرح المتواجد حالياً، وقد فقدت كل ما يمكن أن يجعلها على علاقة بقضايا الجماهير، ولم يعد أمام المسرح الراهن غير تقديم التسرية والتدليك لمشاعر من يدفع له التذكرة، ولم يعد هناك اختلاف كبير بين ما يقدمه المسرح التجارى ومسرح الدولة من ناحية، وبين ما تقدمه الملاهى الليلية من ناحية أخرى، فالجنس، العرى، الاستعراضات، الغناء بأصوات رديئة،... كلها عناصر موجودة فى كل هذه الأنواع، هذه هى صورة المسرح المصرى الآن كما أراها، ولن يحدث بعث للمسرح المصرى إلا عندما يحدث هذا البعث أولاً لجوانب أخرى أكثر جدية وأهمية كالبعث السياسى، الاجتماعى، الاقتصادى، الثقافى،... لحظتها من الممكن أن نأمل فى مسرح مختلف..

لست متفائلا

*** كيف يسميك سعد الله ونوس «متفائل تاريخى» وأنت تحمل كل ثقل هذه النظرة المتشائمة..؟**

– سعد الله ونوس نفسه كان أشد منى تشاؤماً، وأنا لى اعتراض على هذه التسمية، فأنا لست متفائلاً تاريخياً «ولا حاجة» لقد كان يقول لى: «شو بدك واقع أسوأ من هيك عشان تتشائم» فأنا أرى عوامل الفساد قد تزايدت فى السنوات العشرين الأخيرة، وعوامل الانهيار أصبحت أكثر وضوحاً ولن تجدى محاولات إنكارها، يكفى أن ترى الأداءات السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الإدارية،...

*** هل ينتظم مجموعة الكتب التى أصدرتها مشروع فكرى، أم أنها مجرد تقديم لمجموعات من الكتاب والأفكار والمعلومات للمهتمين، خاصة أنها مقالات ودراسات تم نشرها ثم جمعها بعد ذلك فى كتب – كما ذكرنا قبلاً – ؟**



– أنا أسعى فى اتجاه الشيئين معا، لكن لا تنس أن لى كتابين أحدهما يناقش قضية واحدة وهو «ازدهار وسقوط المسرح المصرى» والثانى عن القصة القصيرة لدى كاتب واحد هو يوسف إدريس – كما ذكرت قبلاً – وهذان الكتابان يمثلان وجهة النظر الأخرى بأنه توجد كتب أخرى ليست تجميع مقالات، وأنا أحيلك إلى المناقشة التى دارت قبلاً عن أفضلية تقديم 20 كاتباً للقارئ داخل كتاب؛ أم أن أقدم له كاتباً واحداً بكل التفاصيل، هل أقدم صورة مكبرة لشخصية واحدة أم أقدم صورة عامة – ربما لا تكون مكبرة بالقدر الكافى – أنا أرى هنا والآن أن هذا المنهج الذى يقدم الصورة العامة لـ 20 كاتباً هو الأجدى مادمت أعمل لخدمة القارئ، لكن أعود وأقول إن النوعين مطلوبان، وأضع خطوطاً كثيرة تحت هذا، فما أفعله لا ينفى اجتهادات الآخرين وليس هو الشكل الوحيد الصحيح.

*** عندما فكرنا فى عمل حوار معك عن المسرح أحلتنى قبل الحوار لقراءة كتابك «تجريب وتخريب المسرح المصرى» وذكرت لى أن هذا الكتاب هو آخر علاقة لك بالمسرح، وعندما قرأته وجدت أن أحدث تاريخ لمقالاته منذ عدة سنوات، فهل أنت ومنذ هذا التاريخ فى حالة مقاطعة للمسرح.. ولماذا..؟**

– مقاطعة ليست متعمدة ولا مقصودة، فهناك مقالات داخل هذا الكتاب كتبت أعوام 2003، 2004..

*** لكنها مقالات قليلة وكتبت على أوقات زمنية متباعدة..؟**

– بالفعل، وهذا لأنى أشفق على نفسى من إهدار وقتى حتى ولو لليلة واحدة فى الفرجة على المسرح، ثم أقوم بالكتابة بعد ذلك.. فهل ما رأيته أثار عندى ما يستدعى أن أعكف على الكتابة والمراجعة..! وتعليقاً على ذلك لدى سؤال، سؤال من الممكن أن يكون موجهاً لك – يقصدنى – أو لجيلك كله: إذا كنا نقول إن الزمن تباعد أربعين عاما عن مسرح الستينيات لماذا لم يخلق المسرحيون الذين جاءوا بعد ذلك نقادهم..؟

*** اسمح لى أنت أن أعيد ترديد سؤالك بصيغة أخرى، هل خلقت – من وجهة نظرك – فترة ما بعد الستينيات كتابها المسرحيين أولاً لكى يظهر بعد ذلك نقادها..؟**

– يمكننا أن نتحدث بعد الستينيات عن جيل السبعينيات فى الكتابة المسرحية، وقد ذكرت –بشكل عابر أثناء حديثنا – بعضهم د. سمير سرحان، والدكاترة : د. فوزى فهمى، د. محمد عنانى، د. عبد العزيز حمودة، معهم يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، بهيج إسماعيل،... يمكن القول عليهم جميعاً إنهم جيل السبعينيات، وبعضهم من استمر حتى الآن وبعضهم من توقف لأسباب عدم وجود دافع قوى لديه لتغيير شىء فى الواقع، ومن توقف من هؤلاء ليس مهموماً بهذا التغيير، فـ «مجموعة الدكاترة» هذه تكتب لأن هذه الكتابة هى سلعة فى صعودهم فقط، وعندما يحققون هذا الصعود لأسباب أو أخرى فإنهم يتوقفون عن الكتابة، وإذا كان هذا هو حال المسرح فبأى وجه من الممكن أن تطالب الكتاب بأن يكتبوا للمسرح، أمن أجل أن يضعوه داخل الأدراج..!؟ المسرح يكتب من أجل أن ينفذ، لا يجب أن نضع العربة أمام الحصان، والتاريخ يقول لنا إن المسرح يزدهر عندما تقف أمة من الأمم على مفرق طريق وتتساءل: أين الطريق..؟ وإلى أى وجهة أسير..؟ هذه هى أنسب اللحظات لظهور المسرح، والمسرح لدى الإغريق، والفرنسيين والمصريين أيضا ظهر بهذه الطريقة، والمسرح بالنسبة لنا نحن العرب فن جديد، فأنا لست مع ما يطرحه د. على الراعى من وجود أشكال ومناظر مسرحية وما إلى ذلك، فالمسرح كفن كتابة وعرض وجمهور هو فن غربى وافد علينا، يعنى عمره لدينا يقدر بأقل من مائتى سنة، أى أنه فى عام 1847 ظهر مارون النقاش فى بيروت وبعده أبو خليل القبانى فى دمشق ثم يعقوب صنوع فى مصر.

يعقوب صنوع

*** هؤلاء الرواد الثلاثة «النقاش، القبانى، صنوع»، دارت حولهم كثير من الدراسات والأقوال وخاصة صنوع فهل لك رأى مختلف عما أثير حوله.. أقصد صنوع –؟**

– لقد دخلت معركة من قبل مع نعمان عاشور حول يعقوب صنوع، لأن لى رأيا كونته من خلال قراءتى للفترة التى عاش فيها صنوع، وقراءتى لكتاباته وأعماله، ولدى اقتناع شبه يقينى بأن صنوع كان عميلاً لإحدى القوى الراغبة فى الاستيلاء على مصر فى تلك الفترة، فقد كان هناك صراع دائر بين إنجلترا وفرنسا على مناطق النفوذ فى العالم، وذلك فى سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، وبالنسبة ليعقوب صنوع أولاً فهو يهودى، ومع أننى لست ضد اليهود إلا أن ذلك يعنى شيئاً فى موضوعنا، ثم إنه تربى داخل القصر لأن والده كان يعمل هناك، وعندما وجد الخديوى إسماعيل أن لديه ملامح نباهة أرسله إلى فرنسا، لذا فقد كان صنوع سعيداً جداً باللقب الذى أطلقه عليه الخديوى بأنه «موليير مصر»، أنا رأيى ببساطة أن كل هذا كذب.. وقد كتب صنوع كل هذا وهو آمن فى مكانه بباريس، ناسباً لنفسه بطولات لا تصدق، فهل من المعقول أن يقدم «صنوع» مسرحية تهاجم تعدد الزوجات، ويحضرها الخديوى بنفسه وهو متعدد الزوجات..؟! ثم كيف ينفيه الخديوى من مصر فترحب به باريس..؟! هذا بالإضافة إلى تكييل المديح لنفسه.. كل هذه الشواهد هى ما جعلتنى آخذ هذا الموقف منه.

*** وهل كل ما قام به من مجهودات مسرحية قد ترك أثراً له داخل الثقافة المصرية..؟**

– لا.. نحن فقط نذكر اسمه لمجرد أنه يمثل واقعة تاريخية، لكنه لم يترك أثراً، من ترك الأثر هم من جاءوا من بعده..

*** خلاصة الأمر.. هل نستطيع أن نقول إن مجهودات يعقوب صنوع – كجاسوس – قد أتت بإفادة ما أو كشىء إيجابى للطرف الآخر الذى يعمل من أجله..؟**

– لا نقول عليه «جاسوس» فهذه الكلمة لا أحب أن أستخدمها، إنما من الواضح أنه كان يعمل لحساب فرنسا فى إطار الصراع الدائر بين الدول آنذاك، ولاحظ أنه درس بإيطاليا، ثم درس فى فرنسا، وعاش فى البلدين، هذا بالإضافة لأصوله اليهودية ووالده الموظف بالقصر.. كل هذه الشواهد تجعلنى أمام شخصية غريبة وملغزة، هذا بالإضافة إلى أن مسرحه الذى نشره بنفسه ليست له قيمة.

البداية لتوفيق الحكيم!

*** هل هناك شك فى وجود من كتب لصنوع مسرحياته..؟**

– لا أعتقد ذلك، فهذا احتمال بعيد، ومسرحياته كما قلت ليست لها أهمية كبيرة، والتأليف المسرحى العربى الجاد بدأ فى عشرينيات القرن الماضى على يد توفيق الحكيم، وقبله كانت هناك محاولات لـ«عثمان جلال، إبراهيم رمزى، فرح أنطون»، وكانت مجرد بدايات فقط، إنما المسرح كفن له أصول تتعلق بالكتابة المسرحية كان هناك محمد تيمور ولم تكتمل تجربته لعمره القصير والذى لا حيلة لنا فى ذلك، لكن الذى استمر وكان له مشروعه المسرحى المتكامل توفيق الحكيم..

المسرح لن يموت

*** هل ترى فائدة وضرورة لفن المسرح الآن، أم أنه أصبح مجرد حفريات مزعجة إذا تخلصنا منها من الممكن أن**

نعيش فى سلام..؟

– لا يمكن للمسرح أن يلغى، فالمسرح هو التجربة الفنية الوحيدة التى يحدث فيها اللقاء المباشر بين الفنان والجمهور، بين الإنسان الحى والإنسان الحى الآخر؛ وهذا هو الجوهرى فيها، أما بقية أشكال الفرجة على الأداء فتوجد مسافة، هذه المسافة ملغاة فى المسرح، وولعى ببيتر بروك يجعلنى أومن بقولته: «أعطنى مساحة فارغة يتحرك عليها إنسان، وهناك إنسان آخر يتفرج عليه، هذه هى الشروط الضرورية لوجود المسرح»، وعلى مر التاريخ تغيرت أشكال وأهداف المسرح؛ إلا أن الشىء الذى لم يتغير هو هذا اللقاء الحى والذى سيظل دوما.

*** كيف نصل إذن بالمسرح للناس، كيف نغير نظرتهم عنه من أنه بنايات أسمنتية، وأفراد أمن يرتدون البذلات ليفرضوا شكلاً رسمياً، وعروضاً ربما لا تستهويهم لأنهم لا يفهمونها، ثم كيف نجد المعادلة التى تروق للناس والنقاد، فمثلاً إذا قدّم المسرح عروضاً خفيفة هاجمها النقاد، وإذا قدم عروضاً نخبوية هجرها الناس..؟**

– من الممكن أن نستفيد بتجربة مسرح «الثقافة الجماهيرية»؛ كما أحب أن أسميها، فهذه التسمية أنسب من تسمية ثروت عكاشة لها بـ«الهيئة العامة لقصور الثقافة» محتذياً فى ذلك نموذج قصور الثقافة فى فرنسا، هذه التجربة كانت فى بدايتها، وكنا جميعاً نؤمن أن الذهاب بالتجارب المسرحية لجماهير القرى والمدن الصغيرة فى كل أنحاء مصر واقعة ثقافية مهمة، والاستفادة من هذه التجربة لا تكمن فقط فى الذهاب بالمسرح للمناطق المحرومة منه، ولكن بتنقل المسرح بين القاهرة والأقاليم المختلفة، بمعنى أن تذهب عروض القاهرة للأقاليم وأن تأتى عروض الأقاليم للقاهرة، وهذا ما لم يحدث .. كما أننى أرى الصيغة الأفضل للمسرح الذى من الممكن أن يقدم الآن يكمن فى مضمون بسيط غير معقد ولا متحذلق، وإخراج بسيط أيضاً لا يتكلم بلغة متحذلقة أيضاً من حيث استخدام الإضاءة، الموسيقى، حركة الممثلين... إلى آخره.. ومن الممكن أن ينجح هذا، كما أنه لا يجب أن نظل طوال حياتنا أسرى العلبة «الإيطالية»، يجب أن نخرج منها..

*** هناك تجارب بالفعل خرجت منها، وظهرت بفعل هذا الخروج مصطلحات من مثل: مسرح الشارع، الأماكن المفتوحة،...**

– نعم أعرف، وقد حضرت عدة تجارب مهمة فى هذا السياق أتذكرها إلى الآن ولا أنساها، التجربة التى قام بها أحمد عبد الهادى فى قرية «أريمون» 1969 فى عرض «الهلافيت» لمحمود دياب، تجارب أحمد إسماعيل فى «شبرابخوم»، وهناء عبد الفتاح فى «دنشواى»، وعبد العزيز مخيون فى قرية "زكى أفندى" وغيرها ا،لمهم تغيير الأرض التى تعرض عليها الأعمال، وأنا لست ضد أى تجريب من أى نوع، شريطة أن تكون واعياً بما تريده، وذلك لأننا عانينا كثيراً من التجريب.. فهل يعقل أن يكون هذا العام هو الموسم العشرون للتجريب ولم نتفق على معنى له حتى الآن..!

عن التجريب

*** يقودنا هذا إلى سؤالنا التالى حول معنى التجريب من وجهة نظرك؛ خاصة فى ظل عدم وجود هذا المعنى طوال عشرين عاماً كما تقول..؟**

– يعنى أنك قمت بتجريب الأشكال المألوفة السائدة ووجدت أن الرسالة التى تريد توصيلها للناس لا يمكن نقلها من خلال هذه الأشكال المتعارف عليها، لذا فأنت تهدم الأشكال التقليدية لكى تخلق الشكل الخاص بك والذى يناسب توصيل هذه الرسالة، والذى سيصبح تقليديا بعد ذلك فى يوم ما..

*** لكن هذا المفهوم مقترن بالفن منذ بداياته، ويمكن إجماله على أنه مرادف للتجديد..؟**

– نعم وهذا هو المفهوم الذى أنحاز إليه، وأحد الكتب التى ترجمتها كان بعنوان «المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم» مؤلفه مخرج وكان يمتلك مسرحاً فى لندن بعنوان «استيدچ رقم 2»، وهذا يعنى أنه يوجد «استيدچ رقم 1»، وكان يقصد بهذا العنوان أنه يقدم مسرحاً تجريبياً، هذا الرجل كانت له جملة مهمة جداً هى «التجريب غزو للمجهول»؛ فالمجرب لا يعرف على وجه التحديد ما هو مقدم على غزوه، لكن ما يثق فيه المجرب ويعرفه هو أنه لا يوجد فى الأدوات والتقنيات المعروفة فى لحظته ما يستطيع حمل رسالته ورؤيته، لذا فهذا ما يدعوك للمغامرة..

*** لكن ألا تتيح هذه المغامرة التجريبية ادعاءات فنية من البعض..؟**

– من الممكن ولكنهم لا يستطيعون الاستمرار، فهم يأخذون العين للحظة ثم ينتهون تماماً، هذا برغم كل ما تحتوى عليه أعمالهم من "بهرجة"، فالمسرح الذى سيصبح جزءاً من التراث بعد ذلك وتقليديا أيضاً هو هذه النوعية التى تلبى احتياجاً موجوداً فى الواقع، فمثلاً عندما ظهرت كل الحركات التجريبية فى مسارح العالم كانت تلبى احتياجات فعلية داخل الواقع الذى توجد فيه، احتياجات جيل معين، ذلك الجيل الذى خرج من الحرب العالمية الثانية منهزماً وأبنيته الفكرية مشوشة، ولم تجد معه أفكار الوجودية ولا أية توجهات فكرية أخرى، ومن هنا ظهر العبث، فهذا الظهور للعبث بأفكاره كان يلبى احتياجاً قائماً، إنما المظهرية التى تخرج علينا بدون احتياج حقيقى لا تصمد وتذهب كما جاءت.

*** طوال العشرين عاما الماضية من التجريب والتى حفلت أيضا بالعديد من المهرجانات المسرحية داخل القاهرة، وفى أقاليم مصر المختلفة.. هل استطاع هذا أن يخلق أجيالا جديدة من المسرحيين ويقدمهم للحركة المسرحية فى مصر..؟**

– لا.. لم يحدث.. لأن كل هذا لم يؤسس على أرضية صحيحة، فمثلا قبل عام 1952 مباشرة كانت توجد دار الأوبرا الملكية، وكانت تقوم بتقليد، أرى أن له معنى، كانت تقوم بإرسال بعثة كل عام لتشاهد العروض الموجودة فى الخارج ثم تعود لتقدم تقريراً عنها، ثم تقوم دار الأوبرا بعد ذلك باستقدام أهم هذه العروض لتقدمها على خشبتها بتذاكر للجمهور، أتمنى أن يحدث هذا مرة ثانية، حينذاك يمكننا أن نتحدث عن جيل مسرحى جديد، لكن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والذى تابعته خمس أو ست دورات وتوقفت؛ لأننى لم أجد جدوى من الاستمرار، نعم.. من الممكن أن تجد بعض العروض الطريفة، الجذابة، أو تلك التى بها شىء لافت للنظر.. لكن هذا غير كاف..

*** تحافظ طوال الوقت على وجود موقف معين من أجهزة الثقافة الرسمية، فهل هناك أسباب لهذا..؟**

– طوال عمرى – كما قلت من قبل – وأنا أسعى وراء الاستقلال، أريد أن أكون حراً دون أية قيود، وفكرة الانتماء إلى «شلة» لا تروقنى، وليس لهذا أسباب بعينها ولكنها الرغبة الشديدة فى أن أبدو خارج أى سرب..

*** هل حدث يوما – طوال تاريخك – أن قام أحدهم بمنعك من الكتابة فى الدوريات الثقافية التى تصدر داخل مصر، ولذا كان تغريدك خارج السرب..؟**

– لا لم يحدث..

*** هل حدث أن قدمت كتاباً للنشر أو حتى مقالاً وتم رفضه..؟**

– لا.. لم يحدث، ولكن هى رغبتى فى أن أكون مستقلاً، أكتب ما أريد وأرفض ما لا أريد، وخلافاتى مع أى أحد هى محض خلافات فكرية وليست شخصية..

*** إذن هذا الموقف من الممكن أن نصنفه على أنه اختيار خاص..؟**

– ليس اختيارا خاصاً بقدر ما هو اختيار ملائم لى يجعلنى لا أشعر بوجود تناقض بين الفكر والسلوك، بمعنى بين ما أفكر فيه وما أفعله..

*** بالرغم من هذه الاستقلالية التى تفضلها وتراها ملائمة لك إلا أنك فى نهاية الأمر تتعامل داخل مصر أو خارجها مع مؤسسات ثقافية أيضا لها شروطها الخاصة وسقفها من الحرية..**

– هذه ليست مؤسسات – وكلنا نعلم ذلك – بقدر ما هى أفراد، وسقف الحرية بالطبع يزداد، ولا يوجد من يسألنى عما أكتب، وفى كثير من كتاباتى أحلت القضية الخلافية التى أتحدث فيها إلى الضمير النقدى، وانتظرت أن يخرج لى هذا الضمير النقدى من أى مكان لكنه لم يخرج، فأنا عندما أختلف مع أحد أو أهاجمه فى النهاية أقول إننى لا أهاجم أشخاصاً ولكننى أهاجم أعمالاً، وفى النهاية أظل محتكماً للضمير النقدى الذى لا أعلم مكانه.. فهل تعرف مكانه أنت..؟ وما أقصده ؟، وتلخيصاً للأمر أنه لا يوجد رأى جمعى، وهناك واقعة حدثت لى تحضرنى الآن، بدأت هذه الواقعة عندما جاء لى أحد الأشخاص ممن يعملون بالمجال الثقافى وقال لى إنه مكلف بأن يعرض علىّ عرضا فقلت له اعرضه، فقال إنه كان يتحدث مع د. سمير سرحان عندما كان رئيساً لهيئة الكتاب ، وسأله سرحان عن كتاباته لماذا لا يجىء بها لكى ينشرها له فقال له إنه ينشر كتابات رديئة ، وأنه كواحد من جيل الشباب ومعه آخرون يريد أن تخرج لهم هيئة الكتاب مجلة لإبداعاتهم ، واقترح الرجل على د. سمير سرحان بأن أكون رئيساً لتحريرها، وهنا قال له سرحان إنه يوافق على ذلك ولكن ينتظر موافقتى على ذلك، وعندما أتم الرجل عرضه لى رفضت ذلك تماما..

*** لماذا ..؟**

– لأننى أعلم كيف سيتصرف د. سرحان معى فقد كنت قادراً على توقع تصرفه فلا يمكن أن ينسى أننى ضده، خصوصاً وأننى ضده بوضوح..

*** هل كان ذلك بعد مقالتك عن أحد كتبه «كل هذه الأكاذيب فى كتاب واحد» والتى نشرتها فى جريدة الأهالى وضمنتها أحد كتبك بعد ذلك..؟**

– نعم بعدها، كان ذلك تقريباً فى عام 1988 ونشرتها أولاً بالأهالى، وأتذكر أن فريدة النقاش وضعت هذه المقالة فى درجها لمدة شهرين وهى تختلف معى على كلمة «الأكاذيب» فى المقال ، فقد كان من رأيها أن أحذفها وصممت أنا على ألا تحذف وأن ينشر المقال بها أو لا ينشر على الإطلاق، سمير سرحان إذن لن ينسى لى أبداً أننى نشرت عنه هذا الكلام..

*** بما أنه لم ينس لك هذا الكلام لماذا وافق على اقتراح أن تتولى رئاسة تحرير مجلة أدبية تصدر عن هيئة الكتاب التى كان يرأسها آنذاك..؟**

– سأقول لك لماذا وافق.. أولاً لأنه سيكسب اسمى ، وثانياً «هيسوأ سمعتى» ، وثالثاً سيأتى بعد عددين أو ثلاثة ويقول لى «مفيش ورق» ، ولا أستطيع لحظتها أن أجادله وهو رئيس مجلس الإدارة المسئول.. إذن يخرج هو من هذا الموقف وقد حقق مكاسبه وأنا لم أحقق شيئاً «ويا فرحتى بعددين ثلاثة أبقى رئيس تحرير»، فأنا أعلم جيداً مع من أتعامل، ربما يكون هذا – وفى أحد الجوانب منه – رداً على سؤالك، فأنا أعرف هؤلاء جيداً، وأصبح خاطئاً إن لم أتصرف كذلك، فمقدرات الواقع كلها تشير إلى أنه كان سيتصرف معى بهذا الشكل، أو أنه يمكن أن أقول إن هناك جانباً من الواقع مخفياً عنى إن لم أتصرف كذلك..

*** إجمالاً يمكننا أن نقول إن هذا يفسر كل مواقفك إذن..؟**

– باختصار يمكننى أن أفسر كل ذلك فى جملة «لا انا عايز حاجة من حد ولا أنا خايف من حد.. بس..» وأتمنى أن أظل لنهاية قدرتى على الكتابة وأنا محتفظ بدرجة من الاستقلال تجعلنى أستطيع التعبير عن آرائى وقتما أريد، ألم تلاحظ مثلاً أننى لا أكتب فى الأهرام ولا الأخبار ولا حتى أية صحيفة حزبية. وبعد فترة من كتابتى فى الأهالى ؛ لأننى رأيت أن التجمع لا يعبر عنى توقفت، وأحياناً أنشر بعض المقالات فى الوفد..

*** هل يوجد انتماء سياسى أو حزبى معين..؟**

– أنا شيوعى قديم وهذه مسألة معروفة وموجودة فى سجلات أمن الدولة..

اليسار أعاد لى التوازن

*** وهل مازلت كذلك حتى الآن أم تغيرت القناعات بعد سقوط اليسار فى العالم..؟**

– لا.. هذا موضوع يطول الكلام فيه، ولكننى إجمالاً أقول: إننى مازلت مؤمنا بصحة الأفكار الأساسية، فمنذ عرفت الحزب الشيوعى المصرى وكنت ساعتها مازلت طالباً بالجامعة، ساهم هذا فى إحداث نوع من التوازن لى، وذلك لأننى كنت أدرس فى قسم علم النفس، والتحليل النفسى كان طاغيا على دراستنا، وأساتذتنا الذين كان يدّرسون لنا كانوا «فرويديين» – نسبة إلى سيجموند فرويد – فقد كان مصطفى زيوار «فرويدى»، ومصطفى صفوان «فرويدى»، وبالتالى فمعرفتى بالشيوعيين أعادت التوازن لى، ولفت ذلك نظرى إلى الاهتمام بالطبقة ، الدلالة الاجتماعية، الناس، الجماهير، ولم تعد المسألة مقتصرة على أن كل شىء هو داخل



أخطأ المسرح الجاد.. عندما نافس المسرح التجارى بنفس أسلحته!

نهضة المسرح قامت على كتّاب جيل 1946 أيام انتفاضة الطلبة والعمال وفتح كوبرى عباس

إن الاستديو يعتبر المكان الذى يمكن فيه دراسة وحل المشكلات المتعلقة بالممثلين بوصفهم ممثلين، ولا أخفى عليكم فنحن نقول أحياناً: إنه المكان الذى يمكن السقوط فيه سقوطاً مدوياً.

الكتابة عند معظم جيل السبعينيات مجرد سُلَّم للصعود

● بدأت مساء السبت الماضى فعاليات الدورة السادسة لمهرجان "إسكندراما" بمدينة الإسكندرية وتستمر عروض دورته الحالية حتى 27 أكتوبر الجارى... مسئولو المهرجان خصصوا هذه الدورة لفن "الحكى والبوح" وهى المرة الأولى التى يشترط فيها المهرجان على العروض المسرحية المشاركة فى فعالياته تقديم أعمال من هذا النوع..

رشاد رشدى أحد بناة نهضة المسرح ولكنه يمثل الوجه الرجعى للثقافة المصرية

كل خلافاتى مع الآخرين خلافات فكرية وليست سياسية

الفرد – كما يقرر علم النفس – وإنما تجاوزت ذلك عندى إلى الاهتمام بالمجتمع.

*** بشكل مباشر.. هل كنت موظفاً حكومياً فى يوم من الأيام..؟**

– نعم كنت وذلك لفترتين قصيتين جداً أولهما كانت فى الهيئة العامة للكتاب مع صلاح عبد الصبور وعبد القادر القط فى «مجلة المسرح»..

*** أكان ذلك تعيينا..؟**

– لا.. كان بمكافأة شاملة، ولكن كان تعيينى بعد ذلك فى جريدة «الأهرام»، وهذه مرحلة تالية، وكان عن طريق لطفى الخولى عندما قام بتعيين كل محررى «الطليعة»؛ وكنت واحدا منهم، وكنت من 1972 – 1977 مسئولاً عن الملحق الأدبى لمجلة الطليعة حتى توقفت فى هذا التاريخ..

*** وما مصير عملك فى صحيفة «الأهرام» الآن..؟**

– لا أعرف عنه أى شىء.

*** لكنك استلمت العمل وقمت بممارسته حتى مارس 1977 وقت إغلاق «الطليعة»..**

– نعم فأنا كنت محرراً مسئولا بمجلة «الطليعة»، ومكتبى كان فى الدور السادس بمبنى «الأهرام».

*** وهل مازال موجوداً حتى الآن..؟**

– لا أعرف بالطبع، فأنا فى مارس 1977 عندما أوقف يوسف السباعى مجلة «الطليعة» استجابة لأوامر الرئيس أنور السادات، أدرت ظهرى لهذا المبنى مكيف الهواء وانطلقت فى شوارع القاهرة..

*** انقطعت عن الراتب الشهرى، وعن العمل، وعن أى دور داخل هذه المؤسسة منذ مارس 1977..؟**

– انقطعت عن كل شىء يخص هذه الجزئية تماماً، حتى قابلت لطفى الخولى ذات مرة بشكل عابر أمام «التجمع» وقال لى: ماذا فعلت بقرار تعيينك فى الأهرام..؟ فقلت له: لا شىء، ثم طلب منى أن يتوسط لى فى الأمر لإعادتى مرة أخرى، فرفضت وقلت له: هل يرضيك أن أعود لأجد رئيس تحريرى أو رئيسى «فلان» أو «علان»، إن هذا لا يرضينى.

*** هل تتقاضى أية مرتبات شهرية منتظمة..؟**

– كنت أتقاضى 75 جنيهاً شهرياً من مجلة «الطليعة»، وكان مبلغاً جيداً وقتها فى السبعينيات، ولكننى الآن لا أتقاضى أية مرتبات شهرية من أى مكان، وتستطيع أن تكتب هذا على لسانى.

*** تعيش فقط من عائد الكتابة..؟**

– أعيش حرفياً من الكتابة والترجمة، والترجمة تحديداً تلعب دوراً جيداً فى حياتى، فهى كما أقول المنقذ من الضلال، المنقذ من الإفلاس. فعندما أترجم كتابا وأتقاضى أجراً لذلك عدة آلاف فإنها تنفعنى لفترة من الزمن..

*** ومنذ مارس 1977 لم يستهوك العمل الوظيفى مرة أخرى..؟**

– إغلاق «الطليعة» بالطريقة التى تمت بها استفزنى وجعلنى أخرج من مبنى الأهرام بإرادتى ولم أعد إليه مرة أخرى، وكل أصدقائى يعلمون هذه الوقائع، وأحياناً يسألوننى عن مصير تعيينى فى «الأهرام»..، وأقول لهم لا أعلم عنه شيئاً، ولكننى الآن لم أعد أريد من الأهرام شيئاً.

جائزة يوسف السباعى

*** ألم تقم «الأهرام» – كجهة حكومية – بمراسلتك والسؤال عن تغيبك الفجائى..؟**

– من يهتم بذلك، وبالتأكيد هم قاموا بإقالتى، وأنا من الأصل لم أهتم بذلك، وأتذكر هنا واقعة طلب يوسف السباعى لى لكى يرانى «يتفرّج علىّ» وقال لى «إنت بقى فاروق عبد القادر..؟» فقلت له نعم.. أيوه يا أستاذ يوسف إنت كنت متصورنى إيه..؟» فقال لى: «كنت متصورك أكبر من كده» فقلت له: «فى السن يعنى تقصد؟» فقال لى: طبعاً أقصد العمر.. ربما كان ذلك بسبب الموضوع الذى كتبته عنه وكان ذلك قبل أن يأتى إلى الأهرام مباشرة، وكان المقال الافتتاحى للملحق الأدبى لمجلة «الطليعة» بعنوان «الوزير والجائزة»، وكان ذلك عندما قبل السباعى جائزة الدولة التقديرية، وقمت فى مقالى «بفتح النار عليه»؛ لأنه كان يجب أن يرفض مجرد ذكر اسمه فى قوائم المرشحين لأنه الوزير المسئول.

*** هل نال الجائزة وقت أن كان وزيراً للثقافة..؟**

– نعم.. أخذها وهو فى الوزارة، ثم تنازل عن قيمتها المادية..

*** اعتراضك إذن على أنه أخذها وهو وزير، أم لأنه لا يستحقها..؟**

– لا يستحقها.. أما بالمقارنة بمن أخذوها بعد ذلك فهو يستحقها..

*** بمن أخذوها حتى الآن..؟**

– حتى الآن، وبعد الآن..

جائزة سلطان العويس

*** فكرة الجوائز فى صناعة المثقف.. كيف تراها؟**

– أنا لم أحصل فى حياتى سوى على جائزة واحدة هى جائزة سلطان العويس عام 1993، وهى جائزة أراها بمنظور مختلف، فصاحبها هو ثرى خليجى من قبل ظهور النفط، فهو من كبار تجار اللؤلؤ فى المنطقة، وقد خصص مبلغاً من ثروته لكى يكون العائد منه عبارة عن جوائز، وأغرانى بالتقدم لهذه الجائزة أحد شروطها التى تقول «إن من حق الفرد أن يتقدم لها بنفسه».

*** هذه هى الجائزة الوحيدة التى تقدمت لها وحصلت عليها..؟**

– لا .. هناك جائزة أخرى تقدمت لها بعد ذلك بفترة وكانت نتيجتها أننى دخلت فى معركة مع جابر عصفور، وكانت هذه الجائزة فى الترجمة وكانت عبارة عن منحة للإقامة لمدة سنة مثلاً فى إيطاليا، وكان الإعلان عنها قد تم من قبل وزارة الثقافة، وتقدمت إليها بكتابى المترجم «النقطة المتحولة» لبيتر بروك ولكنهم أعطوها لأحد مترجمى الأكاديمية لا أتذكر اسمه، وقتها كتبت مقالاً فى مجلة «روز اليوسف» بعنوان «عم عصفور ولجانه وجوائزه»، وقام عصفور بالرد على وانتهى الأمر، إنما الجائزة الوحيدة التى تقدمت لها وحتى عام 1993 هى جائزة العويس وأخذتها عن مجمل الأعمال، أنا الآن لى 15 كتاباً، وكان لى وقتها سبعة كتب فى عام 1993، هل تصدقنى لو قلت لك إنهم فى جائزة العويس كانوا يريدون خمس نسخ من كل كتاب كشرط للتقدم، ولكى أحصل على هذه النسخ الخمس كان لابد لى أن أقوم بتصوير بعضها، ولقد كلفنى الأمر كله وقتها حوالى (300 جنيه) ثلاثمائة جنيه.. هل تصدقنى لو قلت لك إننى اقترضتهم..؟ فلم يكن تحت يدى وقتها هذا المبلغ، وحصلت على الجائزة من أول مرة تقدمت فيها إليها، وكان ذلك مناصفة مع د. يمنى العيد اللبنانية فى النقد الأدبى، وقد أغرانى أيضا بالتقدم لها من حصلوا عليها قبلى وهم: عبد الرحمن منيف، سعد الله ونوس، ألفريد فرج، وقلت فى نفسى إنه إذا كانت هذه الجائزة غير مزعجة لهؤلاء فلا يجب أيضاً أن تكون مزعجة بالنسبة لى، وهنا يمكننى أن أقول إنه ليس لدى طموح فى الحصول على جائزة من أى نوع «هو انا ها أبقى رافض ومرفوض ويدّونى الجايزة»، بمعنى أننى لا أريد تقديرية أو غيرها فى ظل وجود هؤلاء.. ولأن هذا معناه الرضا الرسمى وليس لدى هذا الرضا الرسمى.. ألا تعرف أين أجده..؟

*** قلت فى كتاباتك إنك تخشى على الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى من تدهور المسرح المصرى، وأن الكاتب يسرى الجندى قد أخذه التليفزيون من المسرح وأنه لم يكتب فى المسرح غير «اليهودى التائه» أو أنها أفضل أعماله..**

– وهذا هو ما حدث فأين أبو العلا السلامونى..؟ وأين يسرى الجندى..؟ إنهما الآن فى الكتابة للتليفزيون..

ولكن مازال لهما عطاء فى المسرح خاصة أبو العلا السلامونى..؟

– نعم ولكن ما كتبته عنهما هو الشىء الذى يفعلانه الآن.

*** ولكنك كنت تراهن عليهما فى كتاباتك..؟**

– نعم ، فأنا أعرفهما من أوائل أعمالهما، فأنا أتذكر يسرى الجندى منذ أن كان مدرساً فى دمياط، وعندما كتب مسرحيته «اليهودى التائه» جاء لى بها وأنا فى مجلة المسرح، وأنا من أوائل الناس الذين قرأوها، وأنا أول من كتب عنهما على وجه القطع فى مجلة «روز اليوسف»، ربما كان ذلك تحت عنوان «أقدام تعشق المسرح لكنها لا تجيد الجرى».

*** رهانك عليهما.. هل مازال .. أم أنك خسرته الآن..؟**

– أعتقد أننى خسرته..

*** إذن من الذى تراهن عليه الآن.. لمؤلفين، ممثلين، مخرجين..؟**

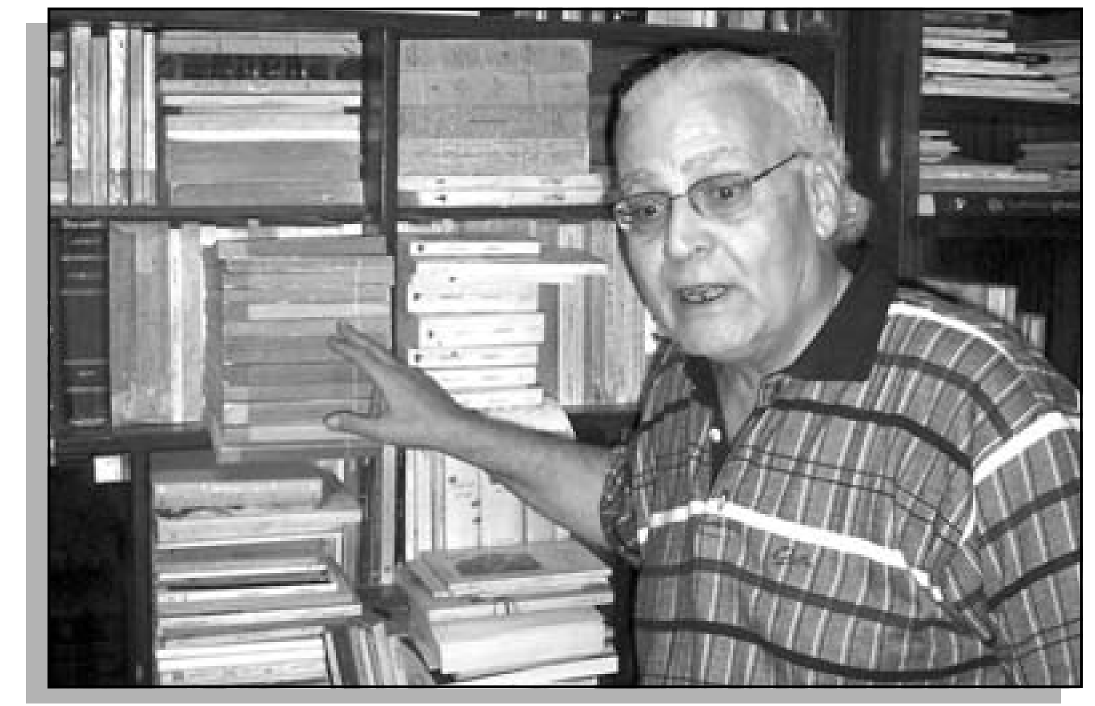
– ربما تكون متابعتى الآن ناقصة لذا لا أستطيع المغامرة بأية أسماء..

*** بماذا تفسر عدم وجود نهضة كتابية فى المسرح يمكن الحديث عنها بمثل قوة حديثنا عن نهضة الستينيات..؟**

– الانهيار العام الشامل وخاصة فى المسرح.

*** هل تريد أن تقول إن الظروف الآن غير مهيأة لوجود كاتب مسرحى متميز..؟**

– أعتقد أن عليه أن يتحدى أشياء كثيرة من مثل الطريقة الفاسدة التى تدار بها عملية صعود النص المسرحى لخشبة المسرح، وعليه أيضا أن يتحلى بالصبر فى أن يكتب ويضع ما يكتبه فى درج مكتبه، كما فعل من قبل توفيق الحكيم عندما كتب مثلا «أهل الكهف» عام 1932 ووضعها فى درج مكتبه ليخرجها نبيل الألفى فى الستينيات فى أول تنفيذ لها ولا أعرف إن كان هناك تنفيذ لها من قبله، فالمسرح الآن لم يعد من الأشكال المغرية فى الكتابة..



*** ما الذى يشغل فاروق عبد القادر الآن..؟**

– كل ما تراه على المكتب أمامك.. هذا هو ما يشغلنى الآن..

*** ولكن كل هذه الكتب الموجودة فوق مكتبك كلها فى النقد الأدبى، والقصة، والرواية، والشعر، والسياسة، وليس بينها أية كتب مسرحية..؟**

– هذه الكتب هى اهتماماتى الآنية، وأنا لست مشغولاً بالمسرح الآن، وعندما أذهب لمشاهدة عرض مسرحى ربما يكون ذلك لأسباب أخرى، ربما تتعلق مثلاً بالأصدقاء، وهنا أقول لكل مسرحى يدعونى لمشاهدة عرضه، إننى أتنازل عن كل حقى فى المتعة الفنية شريطة أن أخرج من عرضه المسرحى كما دخلت، وقليلون من يستطيعون تقديم هذا العرض لى.

*** هل يمكننا إذن أن نقول – وطبقا لهذه النظرة – إن ما يقدم الآن على مسارحنا وطبقاً لما يسميه بيتر بروك «المسرح الميت»..؟**

– غالباً هذا هو ما يحدث، لكن لا تأخذ حكمى هذا حكماً قاطعاً بسبب عدم متابعتى للمسرح الآن، ولا أستطيع أيضاً أن أجزم بذلك؛ حتى لا يخرج لى أحد ويتهمنى بعدم المتابعة.

أعمدة كتاب المسرح

*** من الذى تعتبرهم أعمدة كتاب المسرح فى مصر، وعلى الذى يتصدى للعمل المسرحى أن يمر إليه من خلال أعمالهم..؟**

– ليس بمعنى المرور، ولكن من المفترض أن يكون قد اطلع عليهم، من هؤلاء نعمان عاشور بدلالته التاريخية، وألفريد فرج، ولولا أننى لا أحب استخدام «أفعل التفضيل» لكنت استخدمتها هنا، فألفريد يعى جيداً التراث العربى وشروط الكتابة المسرحية معرفة جيدة، وأيضاً لا أستطيع أن أنكر سعد الله ونوس فى المسرح العربى، محمود دياب، ميخائيل رومان، وأيضاً رشاد رشدى، بالرغم من اختلافى معه، وهناك أيضا آخرون لا يمكن إنكار أهميتهم..

*** هل اختلفت النظرة إلى المسرح بعد نكسة 1967، وإذا كانت قد اختلفت.. هل أفرز هذا الانكسار كتاباً يحاكمون الواقع، كما هو الحال لدى سعد الله ونوس مثلاً، والذى تحولت كتاباته من الرؤى التجريدية، العبثية، الخيالية.. إلى كتابة مسرحية تحاكم الواقع..؟**

– نعم اختلفت النظرة بعد 1967 وأفرز ذلك كتابة مغايرة لدى بعض الكتاب، ويوجد مثلاً سعد الدين وهبة، وذلك كما حدث فى مسرحيته «المسامير» مثلاً..

*** أخيراً .. كيف نصل بالمسرح للناس..؟**

– إذا كان خارجاً منهم لابد وأن يعود فينعكس عليهم، لكن هذا غير حادث الآن

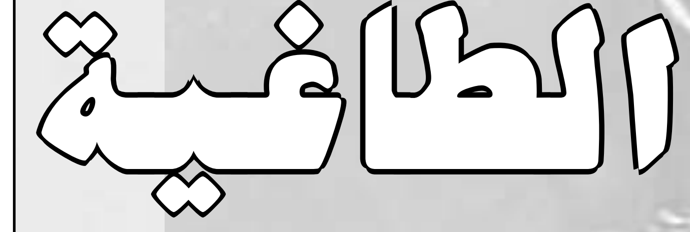
مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 15 - الاثنين 22 /2007/10



عن مسرحية «الموظف الصينى الكبير» تأليف:

جيفرى تريس




اللوحة للفنان جوستاف ويبرس

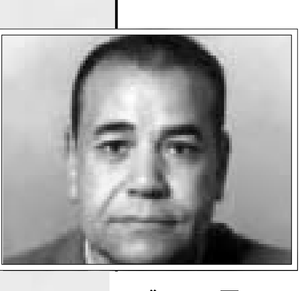
تحتفى الأوساط الأدبية فى بريطانيا هذه الأيام بذكرى مولد الكاتب الإنجليزى «جيفرى تريس»؛ الذى رفع اسم بريطانيا عالياً فى مجال الكتابة للأطفال التى وهب لها نفسه قرابة الثلاثة والستين عاماً من حياته الإبداعية، وتحديداً منذ عام 1934 حتى عام 1997.

ولد تريس فى مقاطعة نوتنجهام فى الحادى عشر من أغسطس عام 1898 وتوفى فى السابع والعشرين من يناير عام 1997، كانت أسرته تعمل فى مجال التجارة، ولكنه قرر منذ طفولته الباكرة أن يتخذ لنفسه طريقاً آخر لا سيما عندما اكتشف ميوله الأدبية، إذ اجتذبه الكتاب منذ مراحل الدراسة الأولية فراح يجرب ويمارس ويكتسب الخبرات فى سنى عمره الأولى، فكتب القصة والقصيدة بل والمسرحية أيضاً، التى استهوته على وجه الخصوص فنجح فى مضمارها ليشهد المسرح المدرسى واحداً من عروضه كان بمنزلة نقطة الانطلاق لرحلة طويلة من الكتابة المسرحية.

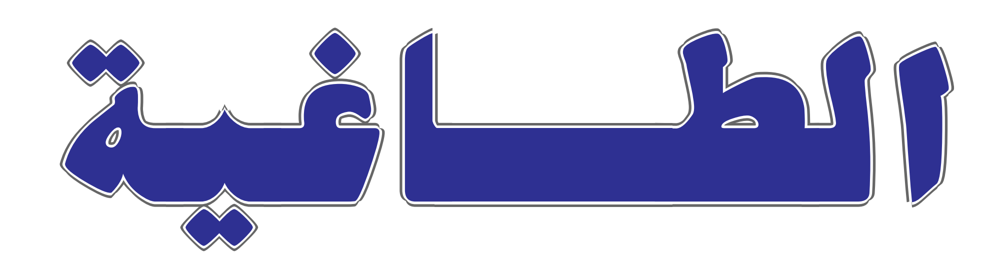
وتوافقاً مع حب «تريس» لعالم الأدب عموماً، وأدب الطفل على وجه الخصوص، فقد هجر جامعة «أكسفورد» التى قدمت له منحة دراسية ليهب نفسه تماما لرحلة الإبداع بعيداً عن الأجواء الأكاديمية، مما أعطاه الفرصة كاملة للكتابة، فجاء إنتاجه غزيراً بدرجة غير مسبوقة، إذ نشر أكثر من مائة وعشرة كتب ما بين المجموعة القصصية والرواية التاريخية والدراسة، بل والمسرحية، تمت ترجمتها جميعاً، حسب اعتقادى، إلى حوالى عشرين لغة عالمية، ولعل السبب الجوهرى فى ذلك هو أن الكاتب لم يحصر نفسه فى دائرة حدود الجزر البريطانية، وإنما تجاوز ذلك جغرافيا، بل وتاريخياً أيضاً، فراح يكتب عن بلاد اليونان وعن فرنسا وروسيا البلشفية، وامتدت كتاباته لتطول حدود الصين فى أقصى القارة الآسيوية.

غير أن اهتمام تريس الأول تمثل فى الكتابة للإذاعة والتليفزيون؛ حيث أغدق عليهما بوابل من المسرحيات التاريخية التى كانت تعنى بعالم الطفل مثل «بعد العاصفة» (1938) التى حازت على جائزة أفضل مسرحيات الفصل الواحد، و«التنين الذى كان مختلفاً ومسرحيات أخرى (1938)، و«ظل إسبانيا ومسرحيات أخرى» (1941)، وكلها مسرحيات تكشف دوماً عن حالة من الصراع الدائر دوماً بين بنى البشر وقتما وأينما كانوا، وإن كان صراعاً غير مأساوى، كما يتجلى عبر هذه المسرحية التى تنفرد جريدة «مسرحنا» بنشرها الآن؛ وهى مسرحية «الطاغية» التى أخذها تريس عن عمل صينى قديم وأطلق عليها عنواناً دالاً وهو «الموظف الصينى الكبير» وكان بمثابة العميل للطبقة الإقطاعية فى الصين القديمة حيث راح يجمع الضرائب عنوة من الفلاحين الفقراء مستخدماً سطوته وبطشه تجاه هؤلاء البؤساء. غير أن تريس يجعل ذلك الصراع صراعاً بين الأجيال وليس صراع طبقات ، فى إطار كوميدى، لأنه قصد منذ البداية أن ينتصر جيل الصغار لا الكبار؛ وإلا تحول الصراع إلى صراع مأساوى؛ كما هو الحال فى «روميو وجوليت» مثلاً، وبانتصار الصغار ينتصر الفقراء على الجبابرة المتسلطين، وهذا - فى تقديرى - ما كان يقصده تريس من وراء هذه المسرحية التى كتبها - كغيرها - وعينه على مجتمع الصغار بأحلامهم وطموحاتهم ورؤاهم لغد أكثر إشراقاً.

وتقع المسرحية فى مشهدين، ينتصر الطاغية مرحليا فى المشهد الأول، ولكنه سريعاً ما ينهزم فى المشهد الثانى ويخسر المعركة ويعلن عن هزيمته النكراء تجاه الدهاء الطفولى الذى أثبت أن الطفل ربما كان أعمق ذكاء من جيل الكبار المتغطرسين الطغاة.



■ ترجمة وتمصير:
د. جمال عبد الناصر



الشخصيات

(حسب الظهور على خشبة المسرح):

- الراوى.
- زهقان – خادم الطاغية.
- طهقان – خادم آخر.
- الشيخ حسّان – فلاح.
- حسن
- حسين أولاده.
- حسنين
- السلطان نهمان – الطاغية.
- حسنية – ابنة الشيخ حسّان.
- حسونة – شاب فلاح، خطيب حسنية.
- جنود، وخدم آخرون، وعازفون.

المكان

المنظر: حجرة فى قصر الطاغية. مقعد عالى الظهر وخفّان ضخمان أسفله. بارافان يخفى أحد أركان خشبة المسرح. بضعة وسائد على الأرض. يجب أن يتوافر جرس خارج الخشبة يقرع وقت الحاجة.

(يدخل الرواى مقدماً للمسرحية ومخاطباً الجمهور وسط دائرة من الضوء).

الراوى: أنا راوى فى جعبته حكايات ياما
حفرت فى خطوته من كترها شامه
عِبَر كتير صادفته وحكمٌ آخر قيامه
ناس ما ترضى أبداً فى الحق تسمع ملامه
وبعزة نفس تمشى مرفوعة الهامه
تعالوا بينا نسمع ونشغل الفهامه.
كان ياما كان واللى كان ماضى
سلطان... زمان عمره ما كان راضى
الاسم نهمان... والنعت كان قاضى
غَنِى ومتكبَّر... ظالم ومتجبَّر
وم الرعايا الغلابه... دايما بيتنمّر
آدى راجل فقير بَعَت يجيبه بمُحضر
ما تيجو نشوف ومع بعض الأمر نِتْدبّر.


اللوحة للفنان
بول ديلاروش

المشهد الأول

يقرع الجرس ثلاث مرات، كل مرة أكثر صخبا عن ذى قبل. يدخل زهقان وطهقان يحملان سيفين عربيين طويلين، وهما شخصان طويلان جدا، أو أحدهما طويل والآخر قصير جدا ليغايره.

زهقان : خُش يا مواطن منك له له له. دخّلهم يا طهقان.

طهقان: حاضر يا زهقان. ياللا ادخلوا وخللوا عنيكو المدعمسه تشوف اللى عمرها ما شافته فـ قصر السلطان نهمان.

(يدخل الشيخ حسان وهو يرتعد، متبوعا بأولاده الثلاثة، كل أقصر من أخيه الذى أمامه، وهم متشابهون بدرجة كبيرة).

الشيخ حسان: شكرا يا بنى يا ترى مولانا السلطان حيتأخر؟ أصل احنا زى ما انتوا شايفين تعبانين..

حسن : وجعانين..

حسين : قوى..

حسنين: ومعدتنا بتصوصو!!

(يربِّتون جميعاً فوق بطونهم).

زهقان : واحنا ماعندناش هنا أكل منك له له له!!

طهقان : انتو فاكرينها إيه؟ تكيّه؟!

زهقان : ثم إنه محدش هنا بيعرف أبدا إمتى يرجع السلطان.

طهقان : ده شرف ماتحلموش بيه إنكوا تيجو للقصر ده، وتعدوا ع البوابة البرونزية.

زهقان : والبوابة الفضية.

طهقان : والبوابة الذهبية.

زهقان : جايز غلطنا يا طهقان يا خويا لما سمحنا لهم يدخلوا هنا؟

طهقان : جايز يا زهقان يا خويا.

زهقان : عشان كده لازم نطردهم قبل ما ييجى مولانا ويزعل مننا، وانت طبعا عارف زعله. (ى**تحسس قفاه ومؤخرته فى وقت واحد)**.

الشيخ حسان: لأ. بلاش الله يخليكوا. إحنا لازم نقابل حضرة السلطان. دى فرصتنا الأخيرة! أرجوك يا بنى انت وهو.

زهقان : ماشى... لكن... ماتصحى معانا كده وتروّش المسائل! **(يدس الشيخ حسان عملة فى يده)** فلس؟ وجاى على نفسك كده ليه؟!

الشيخ حسان: ده كل اللى معايا. أصل احنا زى ما انتو شايفين غلبانين.

حسن : وجعانين.

حسين : قوى.

حسنين : ومعدتنا بتصوصو!!

(صخب من بعيد وقرع الجرس).

زهقان : أهو جاى! أهم بيدقّوا الجرس ع البوابة البرونزية!

(قرع آخر).

طهقان : أهو دخل م البوابة الفضية!

(قرع ثالث. يدخل جنديان ويقفان قبالة بعضهما ليمر من بينهما السلطان. يدخل خادم معلنا قدوم السلطان).

الخادم : مولايا السلطان نهمان!

زهقان : أهو جه. وطِّى منك له له له، واركعوا قدام السلطان. **(يجثو حسان وأولاده فى صف واحد، وجباههم على الأرض. يدخل السلطان نهمان، وهو مهيب جدا وضخم الجسد، يرتدى عمامة كبيرة تبرز منها ريشة طاووس طويلة وعباءة يمكن أن يخلعها على خشبة المسرح، يحمل مروحة وله شارب طويل مجعد).**

السلطان نهمان: **(بصوت عال)** زهقان! العباية يا طرشان! **(زهقان يأخذها ويعلقها على البارافان)**. طهقان! نعلى يا خرفان! **(طهقان يخلع عنه حذاءه ويدخل قدميه فى الخفين، يرتمى نهمان على الكرسى متنهدا)**. هه! رجليا النحيلة أخبارها إيه؟

طهقان : رجلين معاليك. بخير يا صاحب العزة...

السلطان نهمان: إيه؟ بتقول فيها وزة؟ وزة إيه يا طرشان؟

زهقان : بيقول لمعاليك إن رجليك مسمسمه!

السلطان نهمان: ما انا سامعه يا خرفان. أنا بس حبيت أتأكد أصلى ما شفتهمش من عشر سنين. آه. **(يلفت انتباهه الجاثون أمام العرش)** ودى إيه البلاوى اللى على الأرض دى؟!

الشيخ حسان: **(معتدلا)** العفو لا يا مولايا السلطان. ده عبدك الفقير، حسان وولاده الغلابة، حسن وحسين وحسنين.

السلطان نهمان: **(متجاهلا إياه)** أنا مش فاهم البلاوى دى بتتحدف علينا منين؟ مع إنى منبه إن البوابات ماتفتحش إلا

للبنى آدمين!!
زهقان : ده فلاح غلبان يا مولايا عنده التماس وعايز..
السلطان نهمان: (مقاطعا) احتباس؟! طب واحنا مالنا؟! يكونش فاكرنا بنشتغل مسلّكاتيه!! قال احتباس... قال!!
طهقان : التماس يا مولانا **(مكررا)** التماس عن المجاعة.
السلطان نهمان: (مقاطعا مرة ثانية)! بتقول لباس للجماعة؟ والله لاقطع خبره وخبرك!! يا سياف.
(يدخل جندى ضخم مشهرا سيفه) .
الجندى : أمر مولانا السلطان!
زهقان : **(مخاطبا السياف)** يا جدع انت بتتلكك!
طهقان : **(مخاطبا السياف أيضا)** أنت ما بتصدق! **(ثم مخاطبا السلطان)** يا مولايا، الشيخ حسان بيقول إن فيه مجاعة فى البلد اللى جاى منها، ومايقدرش يدفع الضرايب اللى عليه...
السلطان نهمان: **(يلوح للسياف علامة للخروج فيترك المكان)** ده كلام فاضى! يعنى إيه مايقدرش يدفع؟!
الشيخ حسان: لكن ده صحيح والله يا مولايا ده حتى احنا مفلّسين.
حسن : ماعندناش لقمة عيش.
حسين : وبناكل ورق الشجر.
حسنين: وبنبلبع بالتراب.
حسن : واحنا دلوقتى جعانين.
حسن : قوى.
زهقان : **(وهو ينظر شذرا إلى حسين الذى كان يتأهب للتحدث)** بطّلوا الاسطوانة لاحسن اقطع رقابيكم منك له له له! **(مستلا سيفه)**.
حسنين : **(بصوت خافت)** ومعدتنا بتصوصو!
السلطان نهمان: إيه؟ ماعندكوش حاجة تبيعوها؟
الشيخ حسان: بعنا الجاموسة...
حسن : والمحرات...
حسين : وشبكة الصيد...
حسنين : حتى الصنارة بعناها.
السلطان نهمان: عظيم... اطلعوا بالفلوس!
الشيخ حسان: اتفوّتنا بيها يا مولانا. الكلام ده عدّى عليه شهور!
السلطان نهمان: آه... عشان كده مش حتقدروا تدفعوا اللى عليكوا... آه إحنا بقه حنحل المشكلة دى فورا...
الشيخ حسان: الله يعمر بيتك...
السلطان نهمان: وحنريحكم ع الآخر...
الشيخ حسان: الله يطوّل لنا ف عمرك...
السلطان نهمان: ومش حنخليكوا تشتكوا من أى حاجة بعد كده أبدا...
الشيخ حسان: طول عمرك قلبك كبير، واحنا كنا عارفين إنك رحيم وحترأُف بحالنا. ده احنا حتى جعا...
(طهقان يضع كفه على فم الشيخ حسان)
السلطان نهمان: لو عذبتكم حضيّع وقتى...
الشيخ حسان: طبعا يا مولايا... ده حتى وقت معاليك ثمين...
السلطان نهمان: بتقول إيه يا جربوع انت؟ أنا جسمى سمين؟
الشيخ حسان: العفو يا مولانا. بقول وقت سعادتك غالى وحرام تضيّعه مع الغلابة اللى زيّنا..
السلطان نهمان: عشان كده زهقان وطهقان حيقطعوا روسكم من غير أى شوشرة.
الشيخ حسان: **(لنفسه)** يا خبر ابيض! وأنا اللى عمّال أقولك الله يعمر بيتك، والله يطوّل لنا ف عمرك... روح يا شيخ الله يخرب بيتك... الله يقصف عمرك...
حسن : معاليك قلت حيقطعوا الروس؟
السلطان نهمان: أيوه الروس؟
حسين : كل الروس؟
السلطان نهمان: كل الروس!
حسنين : طب والشيشان؟
زهقان : بتنّكت يا روح أمك!
السلطان نهمان: (لأبناء الشيخ حسان) أنا متأكد إنكوا عايزين تروحوا ورا أبوكم. أوعدكم إنه مش حيروح بعيد. **(بلهجة من يصدر فرمانا)** زهقان... طهقان...
الشيخ حسان: لأ... بلاش يا مولانا.
(يومئ لأولاده حسن وحسين وحسنين)
حسنين : بلاش الله يطوّل لنا ف عمرك!
الشيخ حسان: لسه فيه حاجة مابعنهاش...
السلطان نهمان: حاجة؟ حاجة إيه؟
الشيخ حسان: بنتى... حسنية.
السلطان نهمان: كمان اسمها رَزيّه؟!
طهقان : بيقول لمعاليك اسمها حسَنية!
السلطان نهمان: آه.. ما لها دى بقى؟
الشيخ حسان: أهه أحسن لها تكون جارية ف قصرك يا مولايا.. بدل ما يموت أبوها واخواتها، وتموت هى م الجوع!!
السلطان نهمان: ومين قال إنى عاوز جوارى؟
الشيخ حسان: دى مش بس هاتخدمك يا مولايا.. دى كمان حتبسطك. دى بترقص فشر ولا أجدع رقاصة.. ولاّ صوتها.. يا سلام على صوتها.. تقولشى صوت كروان..
السلطان نهمان: بس أنا مابحبش البدنجان!
زهقان : بيقول لمعاليك.. **(جانبا)** داهية تقطع معاليك.. إن صوت بنته زى الكروان.
السلطان نهمان: طب فين هى يا طرشان؟ **(يقصد زهقان)**.
زهقان: سبناها برّه يا مولاى.. **(معترضا)** زهقان يا مولانا.. اسمى زهقان! **(جانبا)**. ده انت اللى راسك ولا البدنجان!
السلطان نهمان: هاتوها. أنا بحب الرقص بحكم إنى رشيق.
(يخرج زهقان ويعود بحسنية التى تنحنى فى تذلل)
حسنية : ربنا يطول لنا فى عمرك يا مولانا!
السلطان نهمان: إيه دى؟! دى سفروته أوى.
الشيخ حسان: أصلها جعانة..
حسن : قوى..
طهقان : **(وهو ينظر شذراً إلى كلّ من حسين وحسنين)** ولا كلمة..
السلطان نهمان: خلّيها ترقص كده.
زهقان : يا يا بمبة كشر.. هزّى وسطك ولو إنك ما فيكيش وسط أصلاً، إشجينا يا روح أمك..
(ترقص حسنية)
الشيخ حسان: شايف يا مولانا الخفة والدلع، شايف السُستْ بتتهز إزاى؟
السلطان نهمان: مش بطّال.. خلاص.. حاخدها تسلّينى بدل الديون اللى عليكم..
الشيخ حسان وأولاده: شكراً ليك يا مولانا السلطان..
السلطان نهمان: هى طبعاً بتعرف تحمر الرز.. وتسبّك الصلصة.. وتشوى اللحمة، وأكيد بتعرف تعمل شاى.. وتلف سجاير.. وتولّع الفحم.. وترص الشيشة.. والذى منه..
الشيخ حسان: طبعاً.. طبعاً يا مولاى.
السلطان نهمان: وطبعاً بتعرف تمسح البلاط.. وتنضّف الزريبة وتحلب البقر.. وتخُض الزبدة وتخلّل اللفت.. المسائل البسيطة دى يعنى..
الشيخ حسان: طبعاً.. طبعاً يا مولاى.
السلطان نهمان: وآخر الليل لما تخلّص كل ده تستحمّى وتجينى عشان ترقصلى..
زهقان : واحنا طبعاً حنهريها ضرب علشان ماتنساش أصلها الواطى.
الشيخ حسان: وطّى بوسى إيد مولانا يا بت.
حسنية : بس أنا موش عايزه أكون جارية.. أنا عايزه حسونة..
السلطان نهمان: صابونة؟ صابونة إيه اللى عايزاها؟!
الشيخ حسان: ما تشغلش بالك بيها يا مولانا. دى بنت خرفانة.. متعلقة بشاب صايع ما منوّش الرجا.. قعد معشّمها وراح سايبها وسافر..
حسنية : ده سافر يعمل فلوس عشانى.. ولو كان هنا كان جه وخلّصنى من الهم ده.
السلطان نهمان: ومدام هو موش هنا دلوقتى يا حلوة مفيش داعى للدلع ده. ياللا ودّعى أبوكى. يا زهقان: إرميهم بره البوابات، وانت يا طهقان: خدها على جوّه.
(حسنية تقاوم، لكن طهقان يمسك بها جيداً. يخرج الشيخ حسان وأولاده الواحد تلو الآخر وهم يرمقونها بنظرات الوداع والحسرة فى عيونهم)
حسنية : ماتسيبونيش .. أرجوكم..
(يقرع الجرس)
السلطان نهمان: آدى البوابة الذهبية اتقفلت وراهم..
(قرع آخر)
حسنية : سيبنى.. سيبنى.
(قرع آخر)
السلطان نهمان: خلاص مشيو يا حلوة.. آخر بوابة اتقفلت وراهم.. اطّمنى.. حتنسيهم بسرعة.
(ستار يشير إلى انقضاء شهر، وإذا لم يكن هناك ستار، فيجب أن يخرج السلطان نهمان بكل فخر متبوعاً بـ حسنية تبكى فى قبضة طهقان)

المشهد الثانى

(فى هذا المشهد تدخل حسنية، أو نراها مع زهقان وهى ترتدى عباءة فوق ملابسها الأخرى كى تسهّل لها عملية التنكر وشيكة الحدوث)
حسنية : ممكن أبص بصّه من ورا البوابة دى..
زهقان : ممنوع بأمر مولانا.
حسنية : أنا اتخنقت.. شهر بحاله ماخرجتش.
زهقان : ده انتى غريبة قوى.. القصر ده كله مش مكفيكى. ولا انتى غاوية ضرب ..
حسنية : لأه.. بس الخدامات كلهم بيروحو السوق وانا لأ.. اشمعنى..
زهقان : دى أوامر مولانا.. خلاص؟!
(يأتى صوت مندولين من بعيد)
حسنية : إنت سامع اللى أنا سامعاه؟
زهقان : تلاقيه واد مغنّواتى صايع.. أصل مولانا غاوى قرف..
(تتوقف الموسيقى، يقرع الجرس ثلاث مرات)
حسنية : ده لحن أنا عارفاه.. ياما سمعته زمان.. الله.. ده قرب من هنا..
(يدخل طهقان يتبعه حسونة وقد تخفى كعازف جائل يحمل مندولين، يرتدى عباءة طويلة وقبعة حمّال تخفى وجهه)
طهقان : ريّح جتتك هنا لحد ما ييجى السلطان يا مطرب زمانكِ..
زهقان : تقدر تدردش مع البنية دى اللى نفسها تشوف ناس بيئة زيّك..
(زهقان وطهقان يخرجان، يرفع حسونة قبعته)
حسونة : حسنية!!
حسنية : مين؟! حسونة! حلم ده ولا علم..
حسونة : علم! علم يا حسنية. أنا جيتلك بعد ما سمعت اللى حصل. أنا قررت اخلصك. أنا حخلعك يا حسنية.
حسنية : تخلعنى؟ هو احنا لحقنا نتجوز يا روح امك!!
حسونة : إحنا حنهرب سوا وحندوّر على رزقنا سوا.
حسنية : يا ريت يا حسونة!
حسونة : ياللا .. مفيش وقت نضيّعه!
حسنية : ياللا إيه؟ نهرب؟!
حسونة : أيوه نهرب.. ياللا يا حسنية.
حسنية : نهرب ازاى؟ وإمتى؟ دى الحيطان عالية خالص.. وعليها ألف حارس!
(تأخذ حسنية عدة خطوات وهى منكّسة الرأس، تنبعث موسيقى شجية، وتبدأ فى الغناء)
يا ناس قولولى كيف الوسيله
سلمت أمرى ما بيدى حيله
دى الحيطان عاليه خالص
وعليها ألف حارس.
يا ناس قولولى إيه الحكايه
غُلبت اخبّى همّى وأسايا


اللوحة للفنان
إرنست ميسونير

دى الحيطان عاليه خالص
وعليها ألف حارس.
يا ناس قولولى لـ إمتى حاصبر
والصبر علقم ما يقدر
دى الحيطان عاليه خالص
وعليها ألف حارس.
يا ناس قولولى اهه جه نصيبى
كيف اقدر اهرب أنا وحبيبى
دى الحيطان عاليه خالص
وعليها ألف حارس.

(تجلس حسنية مع نهاية الأغنية منكّسة الرأس)

حسنية : ياما حاولت كتير اهرب وما قدرتِش!

حسونة : أيوه.. لكن ماحاولتيش تمرى من البوابات!

حسنية : البوابات؟ ومين كان حيسمحلى بكده؟

حسونة : أنا باسمح لك دلوقتى.

حسنية : أنت أكيد السفر هرش نافوخك.

حسونة : مش مصدّقانى ؟

حسنية : أصدقك ازاى؟ ده السلطان حاطط عَسْكَر كتير عند كل بوابة، ومحدش يقدر يفلت منهم؟!

حسونة : سيبى الحكاية دى علىّ. خدى العباية دى واللاسه. روحى ورا الساتر ده، والبسيهم. وامسكى الناى ده.

حسنية : عايزنى اتخفى زى العازف؟

حسونة : بالظبط كده !

حسنية : طب. وإيه الفايدة؟ صحيح أنا لىّ فى الفن **(بدلال)** بس فـ هز الوسط والدلع. (تهز وسطها).

حسونة : إلعب يا لولو.. **(مصفقا)**

حسنية : بس ما اعرفش اعزف.

حسونة : ومين قالك إن انا عايزك تلعبى بالناى؟ حطّيه بس ف بقك. ده كل اللى مطلوب منك.

(تختفى حسنية خلف البارافان. يجثو حسونة أمام كرسى السلطان ويدق شيئا)

حسنية : **(وهى تتطلع من خلف البارافان)** إيه الخبط ده؟ إنت بتدق إيه عندك يا حسونة؟!

حسونة : أبدا مفيش. أنا بس بثبِّت خف السلطان ف الأرض عشان لما تدخل رجليه فيه مايقدرش يتحرك.

حسنية : **(وهى تعود بعد التخفى)** بس انت كده حتبوّظ الخف وتكشفنا.

حسونة : جمّدى قلبك أمّال.

(صخب من بعيد وقرع الجرس)

حسنية : طب بسرعة، أحسن ده باين عليه جاى. **(قرع آخر)**.

حسونة : **(بلهجة محذرة)** ودلوقتى ركّزى معايا. حييجى السلطان ويطلب انك تعزفى. اعزفى، لما حيسمع الأصوات النشاز اللى حتعمليها حيطردك. تمشى على طول، ولما تطلعى بره استنينى عند البوابة البرونزية. حسنية.. ماتخافيش **(وهو يمسك بكتفيها)**.

حسنية : **(باستكانة)** حاضر.

حسونة : لا إله إلا الله!

حسنية : محمد رسول الله!

(يختفى حسونة خلف البارافان، وتجلس حسنية على الأرض أمام كرسى السلطان)

(يدخل خادم)

الخادم : مولايا السلطان نهمان ! **(يخرج)**

(يدخل جنديان ويقفان قبالة بعضهما، تحية للسلطان الذى يمر بينهما. يخرجان. السلطان يمشى بزهو. وإن ظهرت عليه ملامح الإعياء، ويتبعه زهقان وطهقان)

زهقان : **(مشيرا إلى حسنية المتخفية)** الواد الصايع اللى كان بيضرب ع الناى أهه يا مولاى!

حسنية : **(مقلدة صوت الرجال)** عبدك الفقير «على دربكّة» يا مولاى **(تنحنى)**.

السلطان نهمان: بتقول هتنام ع الدكة؟ من أولها حنسلبط!

طهقان : **(جانباً)** يادى النيلة! ده بيقولك على اسمه. يا مولاى ده اسمه «على أسى تُكَّه».

زهقان : دربكة يا طهقان؟ انت جرى لك إيه؟!

طهقان : أعمل له إيه يا زهقان ده طهقنى فى عيشتى.

اللوحة للفنان إدوارد مانيه

السلطان نهمان: **(مخاطباً حسنية وهو يتأهب للجلوس)** سمّعنا بقه يا سى دُقه.. ولا أقولك استنى شوية لما أريّح الجته كده.. وادلع نفسى. **(ىتحول ببصره إلى زهقان وبصوت عال)** زهقان!

زهقان : عارف وحافض. **(مقلدا السلطان)** العباية يا طرشان. **(يأخد عن السلطان العباءة ويعلّقها على البارافان، ويقف مشدوها للحظة عندما تظهر يد من الخلف وتخطف العباءة)**

السلطان نهمان: طهقان!

طهقان : أمر مولانا **(يرفع يديه داعياً)** يارب اخلعه من هنا.

السلطان نهمان: بتقول إيه يا ولد؟

طهقان : بقول أنا جاى اخلع نعل معاليك يا مولانا السلطان.

(يخلع عن السلطان حذاءه ويدخل قدميه فى الخفين ويقف مشدوها للحظة عندما يكتشف أنهما مثبتتان. يرتمى نهمان على الكرسى مستنداً)

السلطان نهمان: اتأكد إن رجلى دخلت فى الخف كويس، وياريت تتبّت ع الرباط.

طهقان : **(وهو لم يزل دهشاً)** أمر مولانا!

السلطان نهمان: ياما نفسى أشوف الخف ده فى يوم م الأيام! **(يلفت نظره أن حسنية غير موجودة)** حسنية! إنتى رحتى فين يا شقيّة؟!

حسونة : **(من خلف البارافات مقلداً صوت النساء)** أنا جايه أهه يا عنيه!

(يأتى حسونة فى عباءة حسنية وقد وضع زهرة فى شعره)

السلطان نهمان: **(وقد اطمأن أن كل شىء على ما يرام)** ودلوقتى ياسى «حمقه» اتفضل.. قول.. سمّعنا!

(تنفخ حسنية فى الناى فتصدر عنه أصوات متنافرة النغمات. يضع الجميع أكفهم على آذانهم)

السلطان نهمان: عندك! إيه الزفت ده! خرمت ودنى الله يخرم بيتك.

زهقان : نقطع ودِنُه – **(مستدركا)** رقبته يا مولاى؟

السلطان نهمان: لأه... البلاط نضيف، ومش عايزين نوسّخه! **(بغيظ مخاطبا طهقان)** تعالى هنا يا طرشان. إنت قلت لى واحد بيعزف ناى، ده بيعزف ناى؟!

طهقان : طب وأنا مالى بالموضوع ده يا مولاى؟!

السلطان نهمان: بتقول إيه يا خرفان؟

طهقان : مش انا اللى جبته يا سلطان .. ده زهقان.

السلطان نهمان: والله لاقطع خبرك يا طرشان – **(لزهقان)**.

زهقان : الرحمة يا مولاى ! الغلطة مش حتتكرر تانى..

طهقان : حنعمل إيه معاليك لمزيكاتى الغبره ده **(متفحصاً إياه فى غيظ)** إيه رأيك لو شنقناه؟

السلطان نهمان: لأه.. شيلوه وارموه برّه القصر بأسرع ما يمكن.

زهقان : أمر مولانا.

السلطان نهمان: وإياك يعدّى من نواحينا تانى.

السلطان نهمان: ولو شفتوه قريِّب من هنا اقطعوا رقبته ف الحال.. أحسن اقطع انا رقبتك انت وهو.

زهقان : **(يمسك بتلابيب حسنية)** تعالى هنا يا ابن اللئيمة.

السلطان نهمان: استنى.. إديله فلس وقل له يقلع على طول!

طهقان : حنّين طول عمرك!! أهى دى الأصول!

السلطان نهمان: إوعى يفلت منكو!

زهقان وطقهان : ماتخافش يا مولانا **(بصوت خافض)** يابن التخنانه.

(يذهب زهقان وطهقان بحسنية تدق الأجراس الثلاثة. فيبتسم نهمان وحسونة المتخفى مع كل دقة، ويومئ كل منهما برأسه تعبيراً عن رضاه).

السلطان نهمان: متهيألى البلوه ده مش حيخش هنا تانى.. يا سوسو.

حسونة : أنا متأكدة يا مولاى.. متأكدة قوى.. قوى.. قوى **(بتكرار ذى معنى)**.

السلطان نهمان: على فكرة.. أنا مابرحمشى اللى يحاول يضحك علىّ.

حسونة : **(متهكماً)** طبعاً.. طبعاً يا مولاى!

السلطان نهمان: ياما سلخت جلد ناس.

حسونة : صحيح؟!

السلطان نهمان: وننتف ريشهم كمان!

حسونة : يا حلاوة!

السلطان نهمان: لأ.. بإيدى.. حتى اسألى طرشان وخرفان.

حسونة : مصدقاك يا مولاى.

السلطان نهمان: ومين يعلم؟ مش جايز يجيلك يوم وتجرّبى!

حسونة : مين.. أنا؟ تسلخ جلدى وتنتف ريشى طب ازاى؟!

السلطان نهمان: ده لو حاولتى تلعبى بديلك؟!

حسونة : وانا استجرى يا مولاى؟!

السلطان نهمان: أنا عارف كده.. أنا كنت بس بلاعبك.

حسونة : إلعب براحتك يا لولو!

السلطان نهمان: ودلوقتى. ما دام البلوه ده راح لحاله..

حسونة : أيوه، راح لحاله.. الحمد لله **(للجمهور)** ربنا كبير!

السلطان نهمان: متروّشى الجو بقه شوية.

حسونة : (بدلع) من عنيَّه!

السلطان نهمان: لأ.. من وسطك.

حسونة : حرقصلك رقصة جديدة!

السلطان نهمان: جديدة؟!

حسونة : وحغنى غنوة سعيدة.

السلطان نهمان: سعيدة!

حسونة : بس انت يا روحى تطبّل.

السلطان نهمان: أطبّل.

حسونة : وتدندن بالتنهيدة!

(يشرع حسونة فى الوثوب بشكل جنونى ويصدر أصواتاً نشازاً).

السلطان نهمان: ده انتى عايزه تأبيده! دى حاجة نيلة خالص! إيه معنى اللى بيحصل ده؟! إنتى مش حسنية! إنتى مين؟

(يحاول أن ينهض ولكنه يعجز عن أن يحرك قدميه)

حسونة : **(وقد خلع عنه التخفّى)** أنا حسونة خطيب حسنية. إيه رأيك بقه ف اللعبة ديّه؟!

السلطان نهمان: إيه اللى حصل لرجليا؟ وليه مش قادر اتحرّك من مكانى؟

(يشرع حسونة فى شد وثاق ذراعى السلطان، ثم يضع كمامه فوق فمه.. يحاول الأخير أن يقاوم قدر استطاعته متحركاً يمنة ويسرة)

حسونة : ولا حركة لاقطع خبرك! **(بعد لحظة)** يا تخين! **(يتدثر حسونة بعباءة الطاغية بعد أن يحشو نفسه بوسادة التقطها من على الأرض. يمسك بعمامته ومروحته، بينما يستمر السلطان فى ترنحه يميناً ويساراً. بعد أن يكمل التخفى بلصق شارب طويل متجعد يقف معتداً بنفسه)**، هه؟ إيه رأيك؟ قوللى انت بقه.. أنا مين دلوقتى؟ وشكل مين يا ترى؟ **(يترنح نهمان)** والخدم والعسكر مين حيفتكرونى وهم راكعين قدّامى وفاتحين بوابات القصر التلاتة؟ مش حيقولوا إن أنا السلطان نهمان؟

(يخرج مقلدا مشية نهمان المتطاوسة. تسمع قرعات الأجراس الثلاث للمرة الأخيرة)

السلطان نهمان: **(بعد أن تمكن من التخلص من الكمامة) ا** مسكوه! زهقان! طهقان! ده بيهرب اقطعوا راسه! الندل! الجبان! ده هرب! آه آه **(تأتى من بعيد نغمات أغنية حسنية وهى تتغنى بها مع حسونة)**

الحب بسمتنا.. وكل فرحتنا
ياريت نعرف نكونه
ده الحب بهجتنا.. وكل دنيتنا
يارب نعرف نصونه.

(يتمايل السلطان ندما مع الأغنية. إظلام. يدخل الراوى وسط دائرة من الضوء)

الرواى : ودى كانت نهاية كل اللى يتجبّر
وع الخلايق بطغيانه يعلى ويتكبّر
ينصّب نفسه حاكم يأمر ويتأمَّر
وينسى رب قادر بحكمته أكبر
على كل ظالم وطاغى إيد المولى تقدر
يا ريتك يا ابن آدم تتعظِ وتتنوَّر.

(ستار)

مســرحنا

السنة الأولى - العدد 15- الاثنين 22 /2007/10



المسرح صورة يا جماعة !

«بُكره» بقى امبارح محتاج شغل جديد
غمضت عينى فى العرض وما حصلش حاجة

محمودٍ الطوخى مصرى موهوب أسمر حبّوب ومجنون فن، شايل قد نص قرن مليان تجارب مفعمة بالهموم والشقاء والصياعة والأسفار ومشاعر الغربة فى الداخل قبل الخارج كتب – وإن كان قليلاً– للفيديو والسينما والمسرح والحياة.

بابقى سعيد لما باشوف الطوخى، وآخر مرة شفته كان فى مسرح السلام بمناسبة العرض المسرحى اللى بنتكلم عنه وكان ساعتها أسعد منى وفرحان مش ؛ لمجرد إنه له نص وح يتعرض، ولكن عشان اللى ح يتعرض هو النص اللى بيعشقه وبيحبه « بكره» ،وكمان عشان اللى بيقدموه مش نجوم شباك ولا أقمار باب ، دول شلة شباب إسكندرانى من ولاد على بنات هواة وحبيبة مسرح ، وده كان فى إطار عروض المهرجان القومى للمسرح فى دورته الثانية.

آه صحيح .. الطوخى يومها كان سعيد برضه عشان شافنى طبعاً. بكره : نص مسرحى كتبه الطوخى من ييجى خمستاشر سنة والحقيقة إنه – زى مجموعة قليلة من النصوص – طوال السنين والمدة دى بيتقدم النص ده ويتعرض كل سنة، مرة واتنين ويمكن تلاتة واربعة.

أول ظهور «بكره» ده كان لما قدمه الطوخى مخرجاً فى الجامعة ،ومن يومها حقق النص صيتًا وذيوعًا بين فرق الهواة والمخرجين اللى بيتعاملوا معاهم فى شتى مسارح القطاعات العامة والشركات والمؤسسات المعنية بنشاط المسرح ومراكز الشباب ، وأهم القطاعات دى مواقع الثقافة «اللاجماهيرية» ومن خلال تسابقات ومهرجانات هذه الفرق المسرحية كتير من عروض «بكره» حصلت على جوائز ومراكز متقدمة فى الأقاليم والعاصمة.

فى شكل كاريكاتورى ساخر « ح نتكلم إذا كانت هذه السخرية لاذعة ولا لأ؟» عمل الطوخى 12 لوحة، مشاهد سريعة ورشيقة ،بتعرى وتشاور وتعلق على مانشيتات المشاكل والظروف المحبطة والمثبطة لآمال وطموحات شباب مصر المحروسة من الفقرا ولاد الفقرا اللى مالهمش لا ضهر ولا واسطة ولا عندهم استعداد يـ...........

وده من خلال الشاب الجامعى « تامر» وزميلته وبنت حتته «رشا» الاتنين فقرا ولاد فقرا .. بيتنيلوا يحبوا بعض، وبتقابلهم فى الجامعة وما بعدها كل إفرازات الاحتياج والفساد وتفسخ المجتمع والاستغلال... إلخ.

كان الطوخى بيتكلم عن ديمومة واستمرار تناول النص ده عبر السنوات اللى فاتت؛ كإشارة إلى أن المحبطات والمشكلات هى هى من خمستاشر سنة، باتفق معاه جزئيا؛ممكن تكون عناوين المشاكل هى إنما حجمها وحجم تأثيرها على الناس أضخم بكتير من عنوان المشكلة، عايز أقول باختصار شديد، لما يبقى فى مشهد من عرض «بكره» بيسخر من الانتخابات ومن المرشحين والهتاف لهم بنفس الشكل الكاريكاتورى واللى عملته السينما والإذاعة والمسرح وفى الأزجال الساخرة والمونولوجات الغنائية الهازئة وكله، هل ده دلوقتى ممكن يبقى « لاذع» ؟! كذلك الأمر فى التعرض لحال المستشفيات واللى حاصل فيها ،وتجار العمالة خارج مصر، وإهانة المصرى فى خارج أرضه ، وشراء الفلوس لكل شىء، حتى الشهادات والمراكز العلمية والأكاديمية وتحكم المحسوبيات فى مستقبل الناس والبلد ، إلى آخر هذه المناشيتات، هل نفس قدر السخرية اللى كان لاذع ومؤثر من خمستاشر سنة ممكن يبقى لاذع دلوقت؟! ، أنا شايف إن النص محتاج من المخرج وفريق العمل إنهم يتعاملوا معاه باعتباره مادة درامية خام محطوطة فى قوام رشيق وإيقاع حار، وهو ه ا بالضبط اللى بيجذب المخرجين والهواة للنص أكتر من المضمون ، واللى بيحاول النص تعريته، أنا واثق إن الطوخى عارف ده أكتر منى ، ولأنه مخرج كمان فكانت الكتابة رايحة لبناء المشاهد وتكنيك تتابعها، لكن النص محتاج لصور أخرى تفضح فى الصميم وتضحكنا بجد فى زمن شحت فيه النكت، وممكن بنفس المباشرة دى لأن المباشرة مش عيب على طول الخط إنما ممكن تبقى أنقح وأسخن.

الإسكندرانية: مجموعة شباب إيه ..إوعى!،كان الحقيقى جدا فى عرضهم والممتع هو حماسهم الجامعى اللى بقالنا كتير ما بنشوفهوش، وكان واضح إنهم حابين المخرج والليدر بتاعهم «محمد مرسى» ، ولأنى حبيت هذه الطاقة الجماعية اللى بذلها حوالى 18 ممثلاً وممثلة ، عايز أهمس بكل حب لهم ولمخرجهم وأقول:

تعظيم سلام للى قالوا «المسرح كلمة» لكن الكلمة دى إيه؟ حد يقف على المسرح ، ويديها عشرة كيلو كلام من المنّقى على خمستاشر نكتة ويبقى ده الكلام؟!

المسرح كلمته مرتبطة بالصورة، الكلمة المصوَّرة، والمصوِّرة «بفتح الشدة على الواو وكسرها» بمعنى إننا بنروح نتفرج على مسرح مش بنسمع مسرح ، وبصراحة شديدة أنا لو كنت دورت الكرسى واديت ضهرى للعرض وسمعت مادته الصوتية، لأ.. صحيح الكراسى فى مسرح السلام ثابتة وصعب تتحرك!، يبقى نقول لو غمضت عينى واكتفيت بسماع صوتيات العرض من حوار ومكلمة ونكت مع أغانى الشيخ إمام والتوزيعات الجديدة ، واللى كانت فى كتير منها جميلة للفنان « هادى عبد العزيز» يمكن كنت ح أشوف صور مسرحية أغنى من اللى كان على المسرح، ببساطة ما كانش فى شىء – مش ح أقول مدهش – ما كانش فى شىء جميل أو لافت، يعنى لو اتسابت الخشبة عارية تماما كان ح يبقى أغنى فى الخيال، وكمان كانت تشكيلات الشباب وجيستاتهم فى كتير من المرات مجانية وبلا مبرر حقيقى، وكمان ما كانش الفصل والتداخل فى الانتحال والتشخيص والخروج منه متقن ولا معفوق، يا جماعة المسرح صورة.

المشخصاتية: باكرر تحياتى للولاد والبنات دول وباشكرهم على الجهد ده، وكان فيهم مواهب تمثيلية حقيقية قوى، زى محمد عبد الكريم اللى كان بيعمل عضو مجلس الشعب ، أو المرشح «دبور» ، ورشاد عبد العزيز كان عامل أكتر من حاجة منها «العربى أو الخليجى» ، منى أحمد عملت حاجات كتيرة منها «الممرضة» .

يس الضوى

● قاعة الحكمة بساقية الصاوى شهدت مؤخراً تقديم العرض المسرحى "حلم ليلة نحس" من تأليف وإخراج عبدالله الشاعر وتمثيل عدد من الوجوه الشابة، كانت ساقية الصاوى قد جمدت برامج العروض المسرحية طوال رمضان الماضى.

حكايات عزبة محروس إحياء الحكواتى والسامر الشعبى



■ د. مصطفى يوسف منصور

الحكى / السرد له تأثيره الكبير فى الوجدان الشعبى، والحكواتى الذى يقوم بفعل الحكى بطريقته الخاصة التى يمتزج فيها السرد بالحوار، والحكى بالتمثيل، يعيد علينا الماضى وبخاصة سير الأبطال والأحداث الشعبية والتاريخية فينعش وجدان الأمة وذاكرتها ويعبر عن همومها، إضافة إلى ذلك يحتاج الواقع إلى الحكواتى لأنه يجدد هذا الواقع ويدفع به إلى واقع أكثر صحة وإشراقاً، فهو دائم الانتقاد والانتقاء ويصنع علاقته الفنية الجمالية الحميمة مع هذا الواقع.

إن الحكواتى يدفعنا كمتلقين إلى مشاركته عمله وصناعته فى لعب طفولى يمتزج فيه الخيال بالواقع والحقيقة بالوهم والجد بالهزل والمصارحة إلى حد المباشرة بالموارية إلى حد الغموض.

وتاريخ الحكواتى فى واقعنا العربى تاريخ طويل وقد اتخذ أسماء مختلفة مثل القصاص أو الراوى أو الإخبارى أو الشاعر، وكلها شخصيات متقاربة فى وظائفها وفى خصائصها، إنه مسرحنا الشعبى القديم الذى سعى العديد من المسرحيين العرب إلى إحيائه مثل الحكيم فى دعواه المعروفة فى كتابه «قالبنا المسرحى»، وفرقة الحكواتى فى لبنان وأعماله المعروفة مثل «أيام الخيام» و«1930» ومخرجها اللامع روجيه عساف، ومحاولة شاعرنا المبدع نجيب سرور فى إحياء هذا الحكى عن طريق استخدام الراوى أو الكورس فى مسرحياته المختلفة.

أهمية الحكواتى

لقد أثار فينا العرض المسرحى «حكايات عزبة محروس» السؤال حول أهمية الحكواتى فى الواقع المعاصر حيث التكنولوجيا العالية ووسائط الإعلام المتعددة وجنوح عروضنا المسرحية إلى استخدام أقصى ما هو متاح أمامها من تقنيات وتكنولوجيا معقدة للإبهار وجذب الجمهور، هنا يقدم الحكواتى (سعيد الفرماوى) بملابسه العصرية حكاياته من الواقع المعاصر له وليس من التاريخ البعيد.

ولا يقدم حكاية أبطال أسطوريين فى السير الشعبية وإنما يقدم حكايات البسطاء المهزومين فى عزبة محروس وفى غيرها من الأماكن، إن العرض المسرحى عند هذا الحكواتى يجنح إلى الاستخدام الضيق للتكنولوجيا فى أضيق الحدود مثل الميكروفونات والإنارة والسلويت، وما عدا ذلك يعتمد على العنصر البشرى (الحكواتى والموسيقيين والممثلين) بصورة أساسية، وقد تحقق هذا من إخراج عصام السيد ومن إنتاج البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية.

فى سرادق من أقمشة الخيامية الأزرق اللون والممتزج بالأحمر، وعلى خشبة مسرح بسيطة ارتجالية مقامة فى صدر السرادق يجلس الموسيقيون بآلاتهم الشرقية ومعهم أفراد الكورس، وفى الخلف يوجد جدار فى الوسط لمنزل منحوت عليه بالنحت البارز شكل يمثل أبو زيد بشواربه المعهودة حاملاً سيفه، إضافة إلى موتيفات شعبية أخرى، وعلى يمين المنزل يوجد جدار مسجد وعلى اليسار مقام سيدى الطوخى، وفى منتصف هذا المسرح وفى الصدارة توجد كنبة عربية الطراز خاصة بالحكواتى وعلى يمينه كرسى خالٍ عليه عود. وفى مواجهة هذا كله يجلسُ المتفرجون على الكنبة الأسيوطى الشعبى فى بساطة وحرية، ودون قيود جماليات مسرح العلبة، مهيئين بذلك لمشاهدة الفرجة الشعبية حيث لا ستار ولا حاجز ولا حفرة أوركسترا فالعرض مكشوف وجماليات الفرجة الشعبية وسائلها متحققة.

يدخل الحكواتى (سعيد الفرماوى) بحيوية وبهجة يجسدها صوته المتنوع النغمات والترددات وملامح وجهه وتعبيرات جسده، وقدرته على التواصل السريع مع الجمهور بادئا بالتقديمة المعهودة فى أعمال الرواة والحكومتيين وهو البدء بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم وتلاوة الصلوات المختلفة على أشرف خلق الله، وإضفاء المعانى المختلفة على تلك الصلوات ليجسد بها الحلم بالسلام والأمان والرخاء والعدل. هكذا استطاع الحكواتى السيطرة على الجمهور وجذبهم إليه ليشاركوه التجربة، فالجمهور صار متورطاً فى العرض وجزءاً أساسياً فيه.

تبدأ الحكاية بإثارة الشغف حول ماهية عزبة محروس، ليكشف لنا الفرماوى – مؤلف المسرحية وكاتب أشعارها – أنه لا توجد عزبة بهذا الاسم وإنما هى عبارة عن اسم لشارع هام فى مدينة طوخ التى تبعد عن القاهرة حوالى 34 كيلو متراً، ومن خلال وصف الحكواتى لتفاصيل الحياة فى ذلك الشارع نجد أن هذا المكان بتفاصيله هو نفسه مجسداً فى تفاصيل ديكور عباس حسين، لقد حقق عباس حسين مصمم الديكور جو السامر والبهجة فى توزيع أجزاء المنظر المسرحى بألوانها المتميزة، ووجود العازفين على مقاعدهم وكأننا فى عرس، والمتلقى فى هذا الوضع أنه فى الساحة الخاصة فى شارع عزبة محروس.

يحدثنا الحكواتى عن تفاصيل الشارع وذكرياته الحميمة به بادئاً بالاحتفال بمولد سيدى الطوخى وهو الاحتفال الذى ينتظره أهل المدينة والقرى المحيطة حيث أفراح الزواج وطهور الأبناء وكشك الموسيقى المجاور لمركز الشرطة، والعزف المتواصل للموسيقى.

يتوقف الحكواتى عند مظاهر موكب الحج ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، فى هذه اللوحة يحدث التحاور بين عناصر فنية كثيرة وفى مقدمتها الغناء والمديح والرقص بالتنورة الذى برع مؤديها برمزية حركة ذراعيه وكفيه بالابتهال والضراعة، وحالة التجلى التى يصل إليها الراقص وغناء رحاب مطاوع، ويجسد العرض المسرحى لوحة الزواج وتطوره منذ فترة الخطوبة والزفاف وما يحدث ليلة الدخلة وما بعدها مستخدماً فى ذلك إضافة إلى سرد الحكواتى تجسيد هذه المراحل فى كاريكاتورية ساخرة بواسطة مجموعة الممثلين والممثلات، وفى الحقيقة ربما ضحكنا وسخرنا من هذه السلوكيات فى الزواج قديماً إلا أنه ما الهدف من هذه السخرية؟ هل هو رفضها؟! إذا كان ذلك فإن فى هذه الآونة فى عام 2007 لا توجد مثل هذه المظاهر بهذه الحرفية لكن هناك شيئاً وراء هذه المظاهر هو المعنى العام وهو أن الغش والانتهازية فى الزواج والنفاق الاجتماعى بين الزوجين فى مراحل الزواج المختلفة، مازالت قائمة حتى الآن، لذلك فإن المشاهد بطريقة غير مباشرة يصنع علاقة بين الماضى وبين الحاضر.

يقدم الحكواتى لوحة بعنوان «تودى» فتردد المجموعة هذا الاسم بتكرار يعطى لحامله أهمية كبيرة ويؤكد عليها ويثير الشغف لتلقيها، والاسم فى حد ذاته يثير القرابة «تودى عبد الحميد الشيخ» ذو النظر الضعيف ويعمل عامل فى البلدية لإضاءة أعمدة النور وإصلاحها ويقوم بتوصيل الإضاءة وتركيب اللمبات الملونة لتزيين قبة الطوخى أثناء المولد.

يصف الحكواتى شخصية تودى ويستخدم المخرج السلويت على جانبى المسرح لتجسيد العلاقة بين تودى وأمه وأبيه وكيف أنهما يقهرانه دائما وأيضاً تظهر صورة الريس جمعة رئيس تودى فى العمل وقاهره، ويقدم المخرج هذه الشخصيات بمبالغات جروتسكية تثير السخرية منها فالريس جمعة على سبيل المثال كرشه يمتد أمامه ووجهه عليه سيماء الغباء وصوته مزعج، ويواصل الحكواتى رسم صورة تودى الذى نتيجة ضعف بصره يسقط دائما من فوق أعمدة الإنارة، ويحدث أنه بعد أن انتهى من إنارة قبة الشيخ الطوخى، إلا أنه كاد أن يسقط فتتدلى قدماه من أعلى القبة، وسط صياح وصرخات الجماهير وفجأة يتحرك بقدميه فى الهواء ويختفى عن الأنظار، مفسرين ذلك بكرامات الطوخى، وتستمر سخرية سعيد الفرماوى من هذا النمط حيث تأتى الأنباء أنه صار عالماً كبيراً للفضاء فى وكالة ناسا الأمريكية، ويعود بعد غياب طويل إلى طوخ راكباً سيارته الـ (127). هل يسخر الحكواتى من الأنماط المهاجرة والتى تعود إلى وطنها؟ ربما.

جامبول كاستر

يخرج الحكواتى من اللوحة السابقة ليختتم العرض بأهم لوحاته، والتى مهد لها المخرج عصام السيد تمهيداً جيداً بأن جعل الحكواتى ينطق باسم «جامبول كاستر»، وقبل أن يشرح لنا مدلول هذا الاسم، يدخل الموسيقيون معه فى حوار بآلاتهم الموسيقية فى عزف منفرد جميل فى حد ذاته لكنه يثير فينا الرغبة فى كشف غموض اسم «جامبول كاستر».

وقد بدت المشاغبات الموسيقية الارتجالية فى هذه المعزوفات الفردية طويلة نسبياً لكن هذا من جماليات المسرح الشعبى، فالارتجال أحد العناصر المهمة التى يستمتع بها الجمهور.

زيارة إستطلاعية

يوضح الحكواتى من هو «جامبول كاستر» حيث إنه الاسم الذى أطلقه فراش المدرسة بعفوية على المفكر الفرنسى المعروف «جان بول سارتر» وأخذ التلاميذ والعمال يرددون هذا الاسم، وذلك أثناء استعداداتهم للقاء هذا المفكر الذى أتى إلى مصر فى عام 1967 فى زيارة استطلاعية ثقافية، وزار عدة مدن ومراكز ثقافية ومن بينها مدينة طوخ، لقد أدت هذه الزيارة إلى تغير وجه المدينة الصغيرة حيث النظافة فى كل شىء، فى التلاميذ والمدرسين الذين يرتدون الأزياء الجديدة، والناظر أحمد شحاتة على أهبة الاستعداد للقاء هذا المفكر مدعياً أنه قرأ كل أعماله باللغة الفرنسية مع أنه – من المعروف – لا يعرف هذه اللغة، فيكشف الفرماوى عن ادعاءات هذه الشخصية فكان يردد أنه درس فى إنجلترا وسلم على الملكة إليزابيث بيده، ويواصل الحكواتى سرد ذكرياته وكيف أنه فصل من المدرسة لسخريته من الناظر وترديده لاسم كاستر، وينتقد أسلوب التعليم الذى يحول دون أن يعبر الطالب عن ذاته، واتباع أسلوب القهر والضرب لدرجة الامتهان، وقد أدى هذا الأسلوب بأن يرسل الطفل سعيد إلى الرئيس جمال عبد الناصر يستنجد به «إلى أبى جمال عبد الناصر»، وكانت المفاجأة أن استجاب الرئيس لنداء الطفل وأرسل إليه صورته الشخصية مبهورة بتوقيعه، فتغير الوضع تماماً حيث صار الطفل سعيد نجم المدرسة بعد أن كان منبوذاً ومفصولاً.

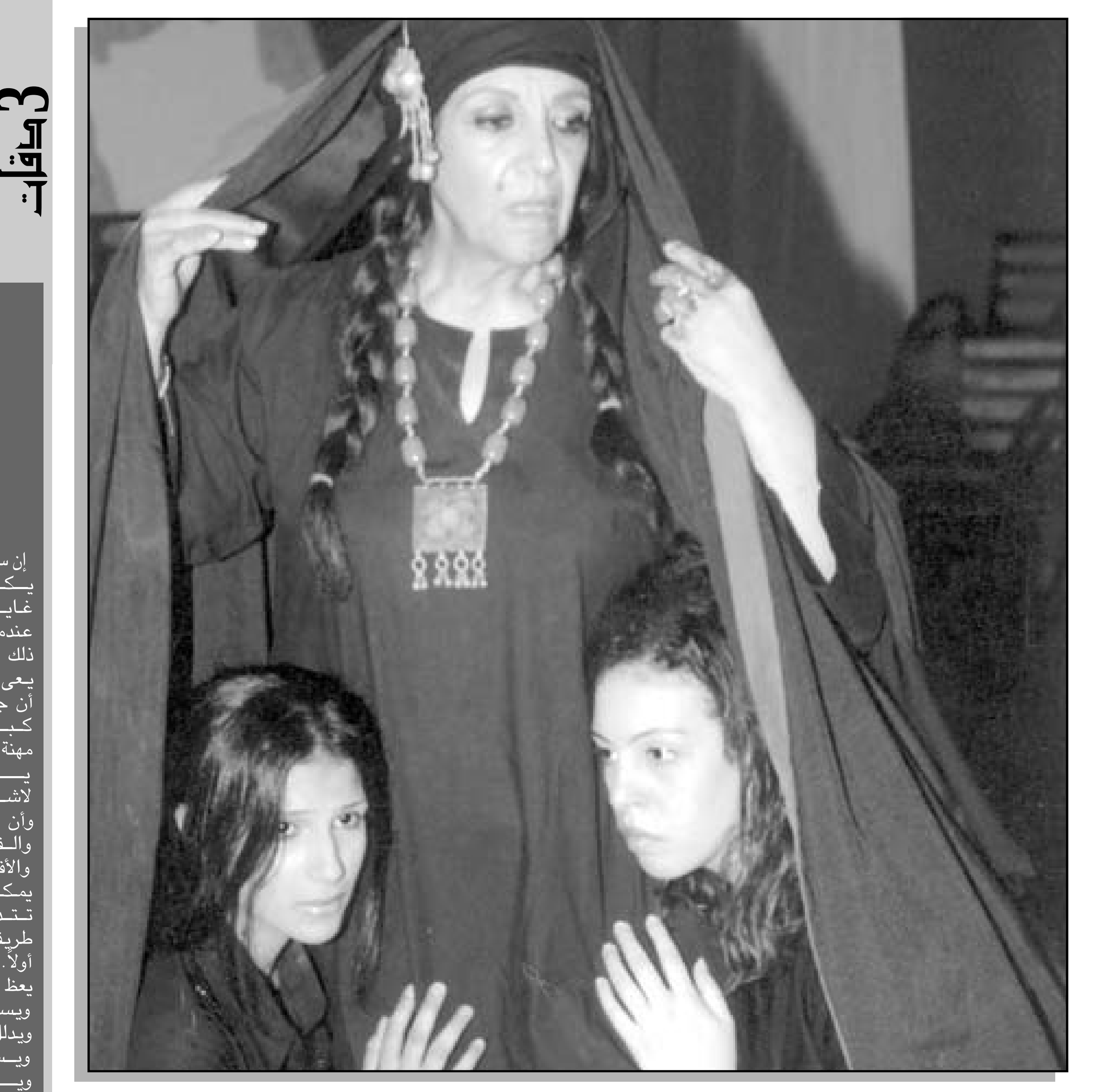
يعود الحكواتى من غربته الطويلة فى بلاد العالم إلى مسقط رأسه طوخ ليفاجأ بالمتغيرات الكثيرة وبأن الذكريات قد انمحت وتم طلاء الجدران وتغير الألوان والبشر.. ليبقى السؤال حول ماذا يكون حالنا لو ضاع الماضى، لو تناسينا الذكريات أو انمحت بفعل فيروس العولمة والزمن.

نعيش مع الفرماوى لحظات الغربة وأشعاره وعزفه ورسوماته على الجدران فى عرض يؤكد لنا ببساطته وسامريته وبراعة مخرجه وألحان الرشيدى واستعادته الأغانى الفولكلورية وألحان الأغانى المكتوبة للعرض، واستعراضات وفيق كمال وتمثيل سعيد الفرماوى، وسناء عوض، وسيد عبد الرحمن، وخالد جمعة، وإبراهيم غنام، وأحمد رشوان، وراضى غانم، ويوسف عبد الله، والعازفون الماهرون.

إننا نرى أنه فى التجارب القادمة لمثل هذه الأعمال من الضرورى أن يراعى تدعيم العمل بلوحات حوارية درامية تتفاعل مع فعل الحكى، حتى لا يتسرب الملل من طول السرد.

فى عرض «دعاء الكروان»

صورة درامية مجردة وشخصيات يشغلها السرد الروائى



أول ما يتبادر إلى ذهنك وأنت تذهب إلى مشاهدة العرض المسرحى"دعاء الكروان" المأخوذ عن الرواية الشهيرة لـ "طه حسين" بنفس الاسم، هو الفيلم السينمائى المأخوذ أيضاً عن هذه الرواية، فوجوه الشخصيات الروائية: آمنة، هنادى، الأم، الخال، المهندس؛ تتخذ رغماً عنك ومع رسوخها فى الذاكرة الجمعية للمجتمع مع مرور السنوات، صور: فاتن حمامة، زهرة العلا، أمينة رزق، أحمد مظهر، .. الأماكن أيضاً داخل الرواية، ومن ثم داخل الفيلم لها أيضا صورها الذهنية لدى قارئ الرواية، وصورها المرئية لدى مشاهد الفيلم، وبالطبع هناك تحولات كثيرة فى البنية الدرامية وما يتبعها من تفاصيل، وشخوص، وأزمنة، و....، و... ما بين السرد الروائى، ونظيره السينمائى، وثالثهما الذى نتعرض له اليوم، السرد المسرحى، فماذا فعل عرض "دعاء الكروان" الذى كتبه مسرحياً "متولى حامد"، وأخرجه"محسن رزق" فى هذه الرواية، وما جديده الذى يقدمه لنا؟.

منذ اللحظة الأولى وأنت تنتظر صوت الكروان لكنك لا تجده، تنتظر أيضاً بنية مسرحية تتوالى فى مشاهدها وبشكل متصاعد يعيد إلى ذاكرتك الرواية، والفيلم؛ ويضمن لك حدوتة متماسكة فنياً وفكرياً؛ بالإضافة إلى قدرتها على الإمتاع. لكنك أيضاً تفاجأ بمعالجة مختلفة عن كل ذلك، والاختلاف هنا لا يعنى حكم قيمة بقدر ما يعنى أن ما قدم نوع من التجاور، نوع من الكتابة الجديدة التى تستلهم بعضاً من زخم رواية طه حسين، مجرد تفصيلة من الرواية عبارة عن الخط الرئيسى فيها؛ خط سقوط هنادى والمحاولة الفاشلة لأختها آمنة فى الانتقام، خط مجرد دون ظهور أية تفاصيل جانبية له، تتمثل فى أماكن أو شخصيات أو تواريخ، أو... ، أو.... كما قام الإعداد المسرحى بحذف أحد أهم شخصيات هذا الخط الرئيسى وهى شخصية "المهندس" وقام بالحديث المجرد عنه، وصوّره على أنه مجرد قوة كبيرة خارجة عن نطاق قدرة بقية شخصيات هذا الخط الرئيسى المجرد، فبدا منفصلاً، غيبياً، غائباً، ويمكن تخيله على أنه شىء غير ذلك المهندس الذى نعرفه من الرواية.

وإعداد متولى حامد للرواية يشبهه كثيراً وينسق مع بعض سمات الخط الكتابى الذى اختاره لنفسه، فهو هنا يصور الرواية كلها بشخوصها وأزمنتها، وأماكنها بشكل مجرّد، شكل سردى يتخذ من القص الروائى سمته الأساسية، فهو هنا يقدم "العرافة" كراوية، ويقدم كل الشخصيات الأخرى، والتى اختصرها داخل المعالجة فى: آمنة، هنادى، الأم، الخال، العرافة، يقدمها كشخصيات مجردة تحمل أفكاراً ورؤى عن الواقع، ولها القدرة الدائمة للتعليق على هذا الواقع فى كل لحظاتها، فهو يقدمهم أيضاً كرواة للموضوع بنفس القدر الذى يبدون فيه كشخصيات درامية، والإعداد يشبه متولى حامد لأن به أحد سمات كتابته الرئيسية والخاصة بتقديم الشخصية بأكثر من عمر داخل اللحظة الدرامية الراهنة، ففى مسرحيته "إلكترا" حدث ذلك، ووضح هذا بأكثر ما يكون فى مسرحيته "شفيقة ومتولى" والتى غير عنوانها بعد ذلك لتصبح "غنوة شفيقة فى عُمر 7،15،25 سنة، ليقدم من خلال ذلك رؤيته النقدية والتحليلية النفسية لهذه الشخصية، وهو ما فعله هنا فى آمنة وهنادى بتقديمهما أيضاً فى أعمار صغيرة، لكن لم يكن لهما نفس القدرة الدرامية التى كانت فى "شفيقة".

أما إخراج "محسن رزق" باجتهاده الفنى الواضح وحساسيته الفنية الشديدة فى التعامل مع هذه الشخصيات المجردة التى تحمل دراميتها كشخصية، وقدرتها على أن تحكى وتعلق فى نفس الوقت عن ماضيها وحاضرها وتستشرف مستقبلها، تعامل مع كل هذا بشاعرية فى رسم الحركة، وما صاحب هذا من تعبيرات حركية صممها أيمن مصطفى بنعومة كبيرة، وهذا ما ساعد العرض على أن يبدو كصور تشكيلية متوالية الظهور، ما أن تكتمل صورة منها حتى يعاد تفكيكها ليتم عبر هذا التفكيك صناعة صورة أخرى، وهكذا ما بين الهدم والبناء يتشكل جانب كبير من جماليات العرض المسرحى، والذى ساعدت تفاصيل الصورة الديكورية لـ "عمرو حسن" فى صناعة عالمه السحرى، ذلك العالم الذى استمد مفرداته من عالم الرواية والذى تجسد داخل المنظر فى مفردات: برج الحمام، سرب الجمال، "بنية الحمام"، الخنجر، الأعمدة، الرسومات، السجاد، و...و،... وأيضاً الملابس البدوية، كل ذلك يحيلك مع لهجة اللغة إلى عالم الرواية، والصورة الكلية للعرض تحيلك إلى معالجة موازية لا تشبهها حرفياً بنفس القدر الذى تشبه فيه صانعيها، فما رأيناه هو فهمهم الخاص وتخيلهم الذاتى عن الرواية، وليس الرواية نفسها، وربما ساهم الفيلم فى هذه الرؤية وذلك برغبتهم الفنية الطامحة بشدة إلى الابتعاد عنه.

موسيقى صلاح مصطفى ساعدت على تأطير هذا العالم السحرى المجرد بخيالات مبتعدة فى ذلك عن الشكل التقليدى الذى يتبادر إلى الذهن لأول مرة.

أما فريق التمثيل فقد حاول جاهداً أن يصوغ هذا العالم المسرحى/الروائى بتفاصيله الأدائية الصغيرة، فـ «نهير أمين» لها مقدرة كبيرة على النفاذ إلى منطقة الصدق لدينا، أما سمر علام وإيمان سامح فقد استطاعتا تجسيد دوريهما فى حدود ما تملى به شخصيتهما وتعليمات المخرج أيضاً، أما الطفلتان: لقاء الصيرفى، وهدير، فقد كانتا لحظتين من البراءة داخل العرض، ومحمد عبد العظيم فقد بدا أداؤه قوياً بصوت رخيم وحركة متزنة ثابتة، بينما ظهرت وفاء بمحاولة أدائية مجتهدة رغم المباشرة التى استلزمها دورها كساردة ومعلقة على الحدث.

إبراهيم الحسينى

إن ستراسبرج يكون فى غاية الدقة عندما يبغى ذلك لكنه يعى أيضاً أن جزءاً كبيراً من مهنة التمثيل يكون لاشعورياً وأن المبادئ والقواعد والأفكار يمكنها أن تتدخل فى طريقة عمله أولاً. فهو يعظ ويشجع ويستنهض ويدلل ويدين ويسخر ويحذر ويستثير ويثرى ويهرج ويلهم: أى أنه ينطلق فى عمله بحيوية وخيال لا حدود لهما.

مسرح الاستفهام


لقطة من عرض «1x3»

بداية وقبل الدخول فى عرض أطروحة / فرضية "مسرح الاستفهام" لابد وأن نعرض لمفهومين:

المفهوم الأول: خاص بمصطلح "مسرح الاستفهام" الذى يبدو أنه غير مفهوم لدى بعض النقاد والمتخصصين؛ لأنهم يصرون على أن المسرح فن استفهامى يطرح الأسئلة على المتفرجين، ودوره الأساسى هو إثارة الدهشة لديه، وهذا كلام لا خلاف عليه، ولكن الشكل المسرحى الاستفهامى لا يطرح أسئلة؛ ولكنه يعكس العلاقة، ويستبدل الطرح بإثارة / استفزاز عقول المتفرجين؛ لكى يدفعهم إلى أن يوقفوا العرض المسرحى أثناء التمثيل، ثم يستفهمون / يتساءلون حول ما يقدم لهم من مواقف غير مفهومة، أو غير مترابطة، أو أفكار خاطئة، أو شخصيات شهيرة مقدمة بصورة مختلفة - .. إلخ.. وأعتقد بأن هناك فرقاً جوهرياً بين: طرح السؤال وإثارة، استفزاز العقل لكى يستفهم / يسأل؛ وهى مهمة شديدة الصعوبة؛ والدليل على صحة كلامى هو أن أية مسرحية كلاسيكية / تقليدية مثل: (أوديب، هاملت، بيت الدمية، بستان الكرز).. أو مسرحية حديثة خرجت عن الشكل التقليدى مثل: (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، الأم شجاعة، الدرس، فى انتظار جودو).. فإن هذه الأعمال لا تثير / تستفز عقل المتفرج، وتجعله يوقف العرض أثناء التمثيل، ثم تتدخل بالاستفهام / التساؤل؛ بل إنها تجعل المتفرج مجرد متلق، فى حالة المسرحية التقليدية، أو ربما التفكير في حالة المسرحيات التي خرجت على الشكل التقليدى، أى أنه (المتفرج، المتلقى) يظل في حالة سكون أو إيجابية فردية، وهى حالة لا يمكن قياسها عملياً / فعلياً على عكس المتفرج / المتلقى فى مسرح الاستفهام الذى يعترض / يحتج / يوقف العرض بشكل عملى واضح وضوح العيان، ومن هنا أهمية هذا الشكل المسرحى، وكذلك خطورته؛ لأنه يشجع / يدرب المتفرج على أن يعبر عن رأيه بدون خوف / قهر / خجل، وهذا هو الجديد والمختلف.

المفهوم الثاني: هو تفسير معنى "التجريب" فى حقلنا المسرحى؛ فمن المعروف علمياً بأن أساس عملية التجريب ثلاثة عناصر:

1 - طرح الفرضية.

2 - المنهج المتبع لتحقيق صحة الفرضية.

3 - إثبات صحة الفرضية عن طريق التجارب التطبيقية، حتي تتحول الفرضية إلى نظرية / قانون. أما ما يقال عن أن التجريب هو "الخروج عن المألوف" فيعتبر كلاماً ناقصاً وغير علمى؛ لأن الخروج عن المألوف المقصود هو الوصول إلى بناء ما / شكل ما / تطوير عنصر من عناصر الفن المسرحى، تدخل فى جدل مع التقليدى / المألوف؛ الذى خرج عليه، وهذا الكلام ينطبق علي كل المجددين فى فن المسرح فى العالم من مثل:

(أنتونين آرتو، بيرانديللو، برتولد بريخت، كتاب مسرح اللامعقول، جروتوفسكى، أوجستو بوال).

وأعتقد - من وجهة نظرى - وهى قابلة للنقاش بالطبع - أن عدم فهم مصطلحي (التجريب / التنظير) هو السبب الرئيسى فى فشل كل الإرهاصات المسرحية السابقة فى الوصول إلى نظرية مسرحية أو مسرح مختلف يدخل فى جدل مع الأشكال المسرحية الغربية بداية من: توفيق الحكيم، يوسف إدريس، ومروراً بسعد الله ونوس، عادل العليمى، صالح سعد، ووصولاً إلى الحكواتية بلبنان، والاحتفالية بالمغرب.

أطروحة / فرضية "مسرح الاستفهام"

هو شكل مسرحى يثير / يستفز عقل المتفرج أثناء العرض المسرحى؛ فيدفعه للتدخل بالاستفهام / التساؤل حول نقطة ما / موقف ما / فكرة/ قضية غير واضحة، أو غير مفهومة، وبعد إقناعه من قبل الممثلين الذين يشتركون بالمسرحية، أو أحد المسئولين عنها؛ مثل (المؤلف/ المخرج) بالرد على استفهاماته / تساؤلاته لكى يتم التواصل مع العرض مرة أخرى، إلا أنه بعد فترة وجيزة يثير / يستفز عقل متفرج آخر؛ فيعترض ويوقف العرض ويتدخل بالاستفهام / التساؤل، وهكذا يظل المتفرجون فى حالتى (توقف / تواصل / تساؤل / إجابة) طوال العرض المسرحى، ويصبح العرض فى هذه الفرضية مجرد وسيلة، أما الغاية فهي استفهامات/ تساؤلات المتفرجين الجالسين فى الصالة.

ومعروف على المستوى العلمي أن أية فرضية لابد وأن تكون مرتبطة بظاهرة ما، والظاهرة التى طرحت هذه الفرضية هى ظاهرة (التكرار) فى المنطقة العربية، تكرار أساليب تفكيرنا، تكرار أساليب حياتنا، تكرار هزائمنا، تكرار احتلالنا، تكرار الذل والهوان والضعف والاستسلام، تكرار تخلفنا، ثم فى النهاية عمليات النقل المستمرة وفى كل المجالات، بداية من التكنولوجيا، ووصولاً للفن المسرحى الذى مر على وجوده بالمنطقة العربية حوالى القرنين من الزمان!.

وأنا بالطبع لا أدعو إلى العزلة والانغلاق، ولكن المطلوب على الأقل أن نقف وقفة انتباه؛ لكي نسأل أنفسنا: إلى متى ستستمر حالة النقل وبالتالى التبعية؟!!

والعجيب أننا لا نشعر بأى حرج تجاه هذه الحالة؛ بل نسعد منتهى السعادة عندما نتقن عملية النقل، ونطلق على الناقل لفظ "المبدع" والمجدد، بل ونعطى له الجوائز فى المهرجانات وهذا إن دل على شىء فهو يدل على منتهى التخلف، والأعجب أننا فى العصر الذهبى للمسرح فى الستينيات نقلنا المسرح الملحمى، والمسرح التسجيلى والمسرح داخل مسرح، ومسرح اللامعقول، واليوم ننقل الرقص الحديث والتعبير الحركى والجسدى!!

ولقد توقفت كثيراً عند هذه الظاهرة، وبحثت فى أصلها، وتوصلت إلى أن مشكلة المنطقة العربية - شعوباً وحكاماً- ليست فى وضع النظريات وسوء تطبيقها؛ ولكن لأن عقولهم مبرمجة نظراً لتربيتهم التى تعتمد أسلوب (الحفظ والتلقين)، وبالتالى تصبح عقليتهم عقلية نقلية/ كلامية/ قولية؛ تهتم بالمشكلة فقط، دون النظر إلى محاولة تحليلها وصولاً للحل، وبناء عليه لابد من تغيير هذه العقلية واستبدالها بالعقلية الاستفهامية / التساؤلية، و(فعل التساؤل) لابد وأن يكون فطرياً فى الإنسان؛ لذلك لابد من غرز هذا الفعل من الصغر فى الأطفال بداية من سن الإدراك (حوالى السادسة).

والجديد الذى يفجره هذا الشكل المسرحى ليس اهتمامه بالعقل وإعماله؛ ولكن اكتشاف الوسيلة التي تحرك/ تشغل العقل؛ ألا وهى (الاستفهام / التساؤل)، لأنه فى حالة التعرض لأى قضية بالأدوات الاستفهامية (لماذا - لمَ - كيف - متى - أين)... إلخ، هنا يبدأ العقل يعمل ويناقش ويجادل ويصل إلى حل ما، وبهذه الوسيلة (تحريك العقل عن طريق الاستفهام / التساؤل) يتحرر العقل من البرمجة التي تتم لدى أى شخص من خلال المؤسسات المعروفة مثل:

(الأسرة/ المدرسة/ الجامع/ الكنيسة/ الجامعة، ثم المجتمع كله بنظمه السياسية/ الاجتماعية/ الاقتصادية/ الإعلامية). وكلها وسائل تعتمد طريقة الحفظ والتلقين.

المنهج المتبع لإثبات صحة الفرضية

بما أن العرض المسرحى هو (المؤثر الأول) فى تحريك عقول المتفرجين لكى (يستفهموا/ يتساءلوا) فكان لابد من توافر الآتى

أولاً: البناء الدرامى للمسرحية الاستفهامية

البناء الدرامى للمسرحية الاستفهامية يختلف تماماً عن البناء الدرامي

للمسرحية الكلاسيكية/ التقليدية بعناصرها المعروفة، والتى وضعها المقنن الأول لفن المسرح (أرسطو) فى كتابه الشهير (فن الشعر)، كما أنه يختلف عن البناء الدرامى لأشكال المسرحيات غير التقليدية مثل: (المسرح داخل المسرح/ المسرح الملحمى/ المسرح التسجيلى/ مسرح اللامعقول/ المسرح الفقير/ مسرح المقهورين).

وعناصر المسرحية الاستفهامية تتلخص فى الآتى:

(أ) لا وجود لما يسمى بوحدة الموضوع، فالمسرحية الاستفهامية ليس بها موضوع/ مضمون: لأنه نوع من أنواع البرمجة، وكل المفروض علينا، ولكى نتحرر، فإن هذا الشكل يسعى لكي يكون المتفرج هو صاحب الموضوع، أو على الأقل مشارك فى وضعه، وإذا لم يصل لهذا الموضوع يكفى أن يكون هذا الشكل قد نجح فى إثارة/ استفزاز عقله لكى يستفهم.

(ب) كسر كل من عنصرى (الزمان) و(المكان)؛ بمعنى أنه ليس من الضرورى استمرارية الزمان، ولكن قد نجمع زمانين فى وقت واحد، ونفس الكلام ينطبق على المكان؛ وبالطبع الغرض من كل هذا هو (إثارة/ استفزاز) عقلية المتفرج لكى يتدخل ويستوضح/ يفهم هذه المسألة حتى يستمر فى المتابعة.

(ج) المسرحية الاستفهامية لا تهتم بالعقدة أو الحبكة؛ ولكن بالموقف الذى ينمو، وأحياناً يتفتت/ يتفكك، ولا يصل إلى الذروة التى تنتهى بالحل، ولكن بالشك والقلق والحيرة لدى المتفرج.

(د) المسرحية الاستفهامية لا يحكمها قانون (الاحتمال والضرورة)؛ ولكن قانون كل ما هو غريب وعجيب ويثير/ يستفز العقل من مثل: (التقابل، التضاد، الإعادة والتكرار، التقديم والتأخير).

ثانياً: عدم الفصل بين العرض والصالة

بعد عدة تجارب لهذا الشكل المسرحى تم التوصل إلى أن عناصر البناء المسرحى الاستفهامي غير كافية لتحقيق عملية دفع المتفرج لكى يستفهم/ يتساءل؛ نظراً لأنه لم يعتد تربوياً على هذه المسألة فى حياته العملية؛ فما بالك بالمسرح؛ وهو المكان المعد للاستمتاع والترفيه والإرشاد، وأحياناً التفكير، وبناء عليه فهو يستمر فى المشاهدة حتى ولو كانت غير مترابطة أو غير مفهومة؛ بل ويلقى بالتبعية على صناع المسرحية، وينتظر للنهاية وصولاً للحل، وإذا لم يجده لكي يرتاح نفسياً فالمسرحية فاشلة تماماً!!

هذا الأسلوب فى التفكير - وهو ينطبق على العام والخاص - هو نتاج أسلوب التربية القائم على الحفظ والتلقين؛ وبالتالى التلقى السلبى بالاشتراك مع أسلوب الخوف والقهر الذى يتعرض له من قبل المجتمع الذى يحيا فيه بنظمه السياسية / الاقتصادية/ الاجتماعية/ الإعلامية؛ لذلك كان لابد من عدم الفصل بين (العرض/ الصالة) بل ونفضل عدم وجود مكان للعرض بالمرة (خشبة المسرح التقليدية)؛ لذلك نفضل تقديم المسرحية الاستفهامية فى الأماكن المفتوحة أو القاعات التى لا يوجد بها مكان محدد للتمثيل؛ فقد ثبت من واقع التجربة أن المتفرج عندما يكون وسط الأحداث المسرحية لا يشعر بالخجل أو الخوف، وربما هذا يدفعه للتدخل باعتبار أن ما يراه ما هو إلا تمثيل فى تمثيل؛ وهذه الخاصية كانت مرتبطة قديماً بالظواهر المسرحية الشعبية مثل (الحكواتى/ خيال الظل).

ثالثاً: زرع المتفرج المتسائل

ونظراً لآداب المسرح التي تعوّد عليها المتفرج/ المواطن فى المنطقة العربية من مثل: (عدم الكلام، عدم الحركة، عدم الشوشرة) أثناء التمثيل على خشبة المسرح؛ فإنه لن يتخيل أن يكون مطلوباً منه أثناء المشاهدة أن يوقف العرض لكى يستفهم/ يتساءل؛ مهما كان العرض غير مفهوم أو مشوش أو ملخبط أو غير مترابط فإنه من رابع المستحيلات أن يتدخل، ولكن أكثر ما يمكن أن يفعله إذا ما أصبح متفرجاً إيجابياً هو أن يترك العرض ويخرج مهما كان ثمن التذكرة!.



لذلك رأينا من أجل تشجيعه / تدريبه على عملية التدخل/ الاعتراض بالاستفهام/ التساؤل؛ هو أن نزرع له فى الصالة ما نطلق عليه اسم (المتفرج المتسائل) وهو ليس ممثلاً؛ لأن فن التمثيل كما هو معروف يعتمد على التقمص لشخصية ما؛ لكن "المتفرج المزروع" كل وظيفته هى تشجيع/ تدريب "المتفرج الحقيقى" على التدخل أثناء العرض، وقد نجحت هذه الوسيلة فى تجاربى المسرحية الأخيرة (الساعة كام؟) «1x3» لأن المتفرج المزروع فى الصالة هو شخص غير معروف، وبالتالى يعتقد المتفرج الحقيقى بأن المسألة متاحة للجميع فيتشجع ويتدخل ويتساءل، ولكن المسألة تختلف فى حالة إذا ما كان "المتفرج المزروع" ممثلاً معروفاً أو ممثلاً غير معروف؛ ولكنه يعتمد المبالغة فى الأداء وسط المتفرجين، لذلك فإنه من المهم جداً أن يكون هذا "المتفرج المزروع" فى منتهى الطبيعية والتلقائية؛ لكى يصدقه المتفرجون؛ وهى مسألة أصعب بكثير من فن التمثيل على المسرح.

رابعاً: ارتجالية السؤال/ ارتجالية الجواب

ولكى نحقق منتهى الطبيعية للمتفرج المزروع فى الصالة وصلنا إلى هذا العنصر المهم والصعب فى الوقت نفسه، فبدلاً من كتابة الأسئلة من قبل المؤلف استبدلناها بأسلوب الارتجال؛ بمعنى أن يتدرب "المتفرج المزروع" فى الصالة خلال البروفات حول المعنى الذى يدور حوله السؤال فى موقف ما من المسرحية؛ وبالتالى أثناء العرض الفعلى عندما يتدخل ارتجاليا بالسؤال سوف يكون طبيعياً؛ نظراً لأنه يبحث عن الكلمات التى تسعفه فى هذه اللحظات أثناء العرض؛ على عكس لو كان حافظاً للحوار مسبقاً.

ولا شك أن هذه الوسيلة صعبة جداً؛ لكثرة احتمالات التدخل، بالإضافة إلى صعوبتها أيضا، فى حالة إذا ما تدخل المتفرجون الحقيقيون، لذلك مطلوب منه - المتفرج المزروع فى الصالة - أن يكون فى منتهى اليقظة والوعى بالعرض والفكرة والقضايا التى يطرحها العرض المسرحى، كذلك أن يتخلى تماماً عن التدخل فى الصالة بالأسئلة فى حالة إذا ما تدخل "متفرج حقيقى" وطرح السؤال بدلاً منه؛ فعليه هنا أن يتوقف تماماً؛ حتى ولو وصل الأمر إلى أن يصبح مجرد متفرج فى الصالة طوال العرض؛ نظراً لأن وظيفته الأساسية هي تشجيع / تدريب "المتفرج الحقيقى" على التدخل بالاستفهام/ التساؤل، وليس بديلاً عنه؛ لأنه من المفترض عند المزيد من التجارب والشهرة والدراسات عن/ حول هذا الشكل المسرحى أن يعتاد "المتفرج الحقيقى" على هذا النوع من المسرح، ويدرك أنه فى حالة ذهابه لمشاهدة مسرحية استفهامية من الطبيعي أن يوقف العرض ثم يتدخل بالاستفهام / التساؤل، وتصبح هذه مسألة طبيعية عادية.

خامساً: أسلوب التمثيل فى "مسرح الاستفهام"

هذا المنهج يؤدى إلى تغيير فى مفهوم الممثل الذى اعتاد عليه فى المسرح التقليدى؛ لأنه فى مسرح الاستفهام لابد وأن يكون فى منتهى المرونة جسدياً وعقلياً فى مسألتى الدخول والخروج من وإلى الشخصية التي يمثلها؛ لأنه معرّض للتوقف عن التمثيل فى أية لحظة، والرد على سؤال موجه من متفرج ما بالصالة، كما لابد وأن يكون شديد الوعى ثقافياً، وفى كل المجالات وأن يتسلح بالأعصاب الباردة واليقظة والحنكة واللياقة العالية واللباقة وسرعة البديهة، كما عليه أن يتخلى عن الاندماج فى المناطق التمثيلية الساخنة التي تستحوذ على إعجاب المتفرجين فتصفق له، هذا الكلام مرفوض تماماً فى "مسرح الاستفهام"؛ لأن الممثل هنا شبيه بالآلة لا يهتم بالعواطف والمشاعر والمعايشة، لكن لابد وأن يؤمن تمام الإيمان بأن أقصى نجاح له هو فى الرد الموفق والمقنع على أسئلة المتفرجين الحقيقيين الموجهة إليه من الصالة مهما كان نوع هذه الأسئلة.

نهايةً وبعد العرض التوضيحى للشكل المسرحى الاستفهامى؛ فإن الحكم له / عليه علمياً لابد وأن يكون خاضعاً للفرضية المطروحة، وكذلك المنهج المتبع لإثبات صحة الفرضية؛ وبناء عليه يكون الحكم كالآتى:

هل نجح العرض فى إثارة/ استفزاز عقل المتفرج/ المواطن، ودفعه لكى يوقف العرض أثناء التمثيل ويتدخل بالاستفهام/ التساؤل؟!

وإذا كان العرض قد نجح فى تحقيق هدفه فبأى نسبة، هل هى 20%أم 50%أم 70%لأنه إذا لم ينجح العرض فى إثارة/ استفزاز عقل المتفرج لا يصبح العرض عملاً مسرحياً استفهامياً.

أما الحكم على العرض المسرحى الاستفهامى من خلال العواطف التى يثيرها الشكل المسرحى التقليدى من خلال جمالياته وعناصره التى تعتمد (الحبكة/ البداية/ الوسط/ النهاية/ الذروة/ الحل) كذلك الحكم عليه من خلال إسقاطات الأشكال المسرحية الحديثة مثل (الملحمية/ العبثية/ المسرح داخل المسرح)، فهذا كلام غير منطقى وغير علمى والدليل على صحة كلامى؛ هو استحالة الحكم على مسرحية تنتمى للشكل المسرحى الملحمى أو شكل اللامعقول بمقاييس الشكل المسرحى التقليدى.

إن الدعوة التي يدعو إليها الشكل المسرحى الاستفهامى بتشغيل عقل المتفرج/ المواطن من خلال الاستفهام/ التساؤل هى من وجهة نظرى مهمة ضرورية ولابد من تبنيها من قبل الهيئات التي تشكل عقول المواطنين؛ وأهمها بالطبع (وزارة التعليم - وزارة الثقافة - وزارة الإعلام)، بالإضافة إلى المنظمات الإنسانية من مثل (منظمة حقوق الإنسان، هيئة اليونسكو).

لقد اكتشفت من خلال البحث والتنقيب أن مشكلة المنطقة العربية وما وصلت إليه الآن تتلخص فى الأداة/ العقل، تتشكل بطريقة تجعلها لا تفكر بشكل حر، ولكن من خلال البرمجة؛ وكل المفروض علينا من قبل كل المؤسسات المعروفة، لذلك لابد أولاً من تصليح هذه الأداة/ العقل؛ لكى تعمل بشكل صحيح وحر؛ ثم بعد ذلك يمكن أن نحقق الإنتاج/ الإبداع/ التقدم / القوة التي بها نصبح ندا للآخرين، أو على الأقل نصبح مشاركين فى الحضارة.

لذلك لابد وأن نتحرر، ولن نتحرر إلا بتحرر عقليتنا من البرمجة، والوسيلة الوحيدة من وجهة نظرى هى: (الاستفهام / التساؤل).

■ **مصطفى سعد**

يمتلك ستراسبرج نظرية واضحة جداً فيما يخص نوع الواقع الذى يجب أن يخدمه فن الممثل، من وجهة نظره يُعد أحسن فن مسرحى هو الذى يحاول أن يعطى معنى لما يقدمه، وليس الذى يمتلئ بالطبيعية الفجة وتخضع لهذا المعيار أية مشكلة تواجه الممثل.

المبتزون فى المسرح

■ **درويش الأسيوطى**

نعم فى مصر المحروسة مخرجون وكتّاب بحكم وظائفهم ، ومخرجون وكتاب بحكم أعمدة يسودونها فى بعض الصحف .. وهذا ما يسميه البعض بالابتزاز.. لأنهم لايعرفون له اسماً آخر . وقد يصيح بعضهم فى وجهى بقولة الحق التى يراد بها الباطل : هل هناك ما يمنع الموظف فى الإدارة أن يكون كاتبا أو مخرجا..؟ وهل حرم على الكاتب الصحفى أن يكون ناقدا أو كاتبا أو مخرجا أو هؤلاء جميعاً فى آن واحد..؟..

أقول: لا.. وبالفم الملآن بماء المجاملة . ليس هناك ما يمنع عقلا ولا منطقا. لكن المقزز أن تتخذ المواقع الإخبارية والإعلامية لفرض أحدهم وتنصيبه مؤلفا أو مخرجا أو ناقدا.. وهو فى الواقع لاعلاقة له لابالتأليف ولا بالإخراج ولا بالمسرح.

وعلينا أن نتأمل خارطة الإبداع الفنى لهؤلاء حين كانوا فى مواقعهم، وقبل أن يلوها ، وبعد أن غادروها ، لنكتشف حجم المأساة التى خلقها هؤلاء فى وسطنا الفنى.

لا غضاضة أن يجرب الموظف مثلا قلمه فى الكتابة أو أن يختبر قريحته فى الإخراج ، لكن عليهم أن يتركوا الفرصة الحقيقية للفرق للاختيار الحر للنصوص والمخرجين بلا ضغوط ولا تحايل.

ومن الحيل التى كان يتبعها « أحدهم » لإجبار المخرجين على تمرير نصوصه، تلك التمثيلية التى لا أظنه أبدع غيرها .. يأتى المخرج من قنا مثلا .. وقد وضع تصوراً لإخراج عمل من أعمال الرواد «ألفريد فرج» مثلا .. فيقول له الموظف المستألف : بينى وبينك ما عندناش اعتمادات تكفى شراء نص ألفريد فرج.. يتنازل المخرج الشاب ويقول ما رأيك فى رأفت الدويرى ؟ فيقول الموظف «يا ريت» سبقك إليه مخرج بالإسكندرية، وبورسعيد، وطلخا.

- طيب فتحى فضل

- ياعم .. فتحى فضل مات وقضاياه قديمة .. استهلك..

- أمرنا لله .. ناخد درويش الأسيوطى

- ياريت.. له عمل فى نفس الإقليم .. والتعليمات ..

- وما العمل يا أستاذ .. لسه هارجع قنا وأقرا..

- والله أنا عندى ورق بس حد مكلمنى عليه .. ما خلصتوش .. أستأذنه.. وأفك بيه زنقتك

وهكذا يجد المخرج المغلوب على أمره نفسه مضطرا للموافقة على مقترحات الموظف المبتز، ويقول لنفسه: لن أعول هم اعتّماد المقايسة ، ولا هم النقاد. فالعمل سوف يلقى المجاملة من لجان المتابعة ولجان المحكمين وسوف يهتم بعمله حملة الأقلام ، ممن ينتدبهم لتغطية أنشطة الإدارة وحضور العروض والمهرجانات..

إن تشكيل المكاتب الفنية لفرق المسرح من عناصر فنية وإدارية حقيقية لا غرض لها ، وإعطاءها من الصلاحيات ما يفِّعل عملها هو الحل الأمثل للخروج من إطار المبتزين فى المسرح . فتختار الفرقة عن طريق مكتبها النص الذى يناسبها، لتقديمه إلى جمهورها وبما يتناسب مع ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تختلف من وقت.

● تبدأ أواخر يناير القادم فعاليات مهرجان "حكاية" والتى تقام فى ثلاث دول عربية هى (الأردن، سوريا، مصر) ويستمر المهرجان لمدة ثلاثة أسابيع، ويشارك فى فعالياته من مصر سيد رجب، ورمضان خاطر، ويرأس المهرجان الفنان الأردنى رائد عصفور.



تعليم التمثيل



■ د. مدحت الكاشف

قبل أن ينصرم القرن التاسع عشر كانت الحركات الإصلاحية لفن الممثل والتى ثارت على الأنماط الأدائية التى سادت لعصورٍ طويلة قد بدأت بالظهور، بغرض البحثً فى تقنيات أدائية جديدة تغوص فى عمق فن الممثل ، وما أن بدأ القرن العشرون حتى ظهر ذلك الزخم من الطرق والأساليب والاتجاهات والمدارس والتيارات التى تتعلق بحرفيات فن الممثل ، وذلك عندما سعى مصلحو الفن المسرحى فى أماكن متفرقة فى العالم الغربى إلى محاولات إرساء قواعد أخلاقية وحرفية ترتبط بممارسة مهنة التمثيل .. الأمر الذى مسح على هذه المحاولات بعداً علمياً وبحثياً مؤسساً على تجارب معملية ، ومن هنا أصبح فن التمثيل وثيق الصلة بالعلم ، علم المسرح من ناحية ، والعلوم الإنسانية من ناحية أخرى ، وتعد علاقة التمثيل كفن بالعلوم هى السمة التى ميزت تجارب مسرح القرن العشرين المتنوعة والمتباينة .

وقد اتفق معظم الباحثين والمجربين على أن التمثيل – كمهنة – يمكن تعلمها ، بشرط توفر الموهبة بالطبع ، ومن ثم لا يمكن تعليم التمثيل لمن لا تتوفر فيه تلك الموهبة ، فمهنة الممثل هى مهنة قائمة على أساسٍ فنى إبداعى ، ولابد أن يثير تعلمها أولاً المشكلات الذاتية للممثل الموهوب أثناء ممارسته لفنه ، ولذا فإن تعليم التمثيل يبدأ بتطوير ذاتية الممثل كإنسان ، بأسلوب يدفعه إلى اكتشاف ذاته قبل تدعيمه بمجموعة من الخبرات والمهارات والتقنيات، وقد اهتمت معظم مدارس إعداد الممثل بتحفيز الممثل المبتدئ على تطوير نفسه، وتنمية قدراته على التأمل ، وإثراء مهاراته فى التعبير بشتى الوسائل ، وعليه فإن تعليم التمثيل من هذه الوجهة يأخذ بُعداً اجتماعيا يقوم على بناء جسور من العلاقات الاجتماعية بين الممثلين المتدربين ، حيث تعد هذه العلاقات بمثابة العامل المهم فى تطوير كل فرد منهم لذاتيته ، ومن ثم اكتسابه للمهارات والخبرات التى تميزه كفرد وسط الجماعة ، ولذا اهتمت مدارس ومعامل تدريب الممثل فى العالم باختيار الممثلين بناء على خصالهم الأخلاقية ، وإيمانهم بأهداف الرسالة الاجتماعية التى تبحث عنها مهنتهم كممثلين ، وهو ما نجده متبلوراً عند مجموعة كبيرة من الرواد من جاك كوبوه وستانسلافسكى إلى ماير هولد و بريشت و جروتوفسكى و بيتر بروك وإيوجينيو باربا ..... وغيرهم ممن يعتقدون أن تعليم الممثل يهدف فى النهاية إلى بناء إنسان يستطيع أن يعبر عن المجتمع والعالم وليس مجرد تدريبه للقيام بمجموعة من الأدوار، وفى الوقت ذاته هناك من يعتقد بأنه لا يمكن بأى حال تعليم الممثل أصول فنه ومهنته، ومن ثم فإن ما تفعله مدارس التمثيل لا يتعدى كونه مساعدة الممثل على تطوير علاقته بمهنته ، وتهيئته لممارستها بشكل احترافى، وعلى كلٍ فإن كلمة تعليم فى حد ذاتها تشير إلىٍ العديد من المعانى ، وهناك من سيرد حول عدم ضرورة تعلم الممثل بطرح الأسئلة الآتية : ممن تعلم الرواد الأوائل من ممثلينا الكبار ؟ من الذى علم زكى رستم ؟ أين درست سعاد حسنى أو زينات صدقى، وإسماعيل يس، والقصرى والنابلسى ، وغيرهم ممن لم تتح لهم فرصة دراسة التمثيل بشكل علمى منهجى؟، ومع ذلك أثروا حياتنا الفنية ، وأثروا – بل ولازالوا يؤثرون –فينا كمتفرجين ، وبشكلٍ عام يرتبط تعليم الممثل بنوع التعليم الذى يجد الممثل نفسه فيه أو الذى يتاح له ، سواء كان فى الأكاديميات الرسمية أو فى المدارس غير الرسمية المعترف بها أو غير المعترف بها ، أو حتى التعليم على يد مخرج أو ممثل أو خبير أو ما شابه ذلك، أو حتى التعلم الذاتى كأن يتأمل الممثل فى نفسه أو يتعلم بفعل الخبرة والممارسة أو حتى من ردود أفعال الجمهور ، وهو ما يؤكد أهمية التعليم بصرف النظر عن المعلم أو مكان التعليم أو منهجه ، لكن هذا لا يمنع فى النهاية أننا الآن ونحن نعيش عصر العلم، فلابد بشكلٍ أو بآخر أن يكون تعليم الممثل وفق منهج علمى تمت تجربته معمليا، وتطور حتى وصل إلى أسلوب فى التمثيل يمكن الانطلاق منه إلى ممارسة أكثر تنسيقا كبديل عن العشوائية والمفاهيم الخاطئة التى تصيب العديد من الممثلين ، خاصة هؤلاء الذين لا يسعون إلى تطوير أدواتهم وحرفياتهم باستمرار، معتمدين فقط على قناعاتهم بمواهبهم فقط !! .

إن فن التمثيل أصبح نشاطاً مهنياً يرتكز على الموهبة كأساس وعلى العلم كوسيلة لتهذيب وتنظيم عمل هذه الموهبة التى بدون التعلم تظل مجرد شىء رمزى داخلى لا يمكن الإمساك به ، وعندما تتحول إلى مهنة عبر أسس علمية فإنها تصبح شيئاً مادياً يمكن تمييزه ، ويجعلنا نطلق على ممثل ما بأنه موهوب وأن الآخر غير موهوب ، الأمر الذى يثير قضية من هو الشخص الذى يمكن تعليمه التمثيل ؟ .. كيف يمكن الحكم على موهبته ؟.

مبدئيا تكمن الموهبة فى القدرات الكامنة لبعض الناس ممن اختصهم الله سبحانه وتعالى بها ، والتى لا تتوفر فى جميعهم، إنها الضرورة الداخلية الملحة التى تدفع الفرد للتعبير بشكل يختلف عن الآخرين ، إنه ما يعرف بالتعبير الإبداعى، وهذه القدرات الكامنة والتى سوف تتولى العملية التعليمية تنميتها وتأكيدها تتمثل فى صوت الممثل ، نَفَس الممثل ، الرنين ، المرونة الجسدية ، المهارات الموسيقية ، مهارة تعلم الحركات وتذكرها وتنفيذها ، هذا إلى جانب مهارته فى تحليل النص الدرامى والشخصية أو الدور ، وفضلا عن ذلك قدراته التى ترتبط باستعداده لتطوير المرونة الداخلية التى تسمح بتغير مدركاته فى التعامل مع الأشياء والمواقف التى تفرضها مهنته كممثل ، ولا شك أن هناك مؤشرات تكون بمثابة وسائل لقياس هذه الموهبة لأى شخص يتقدم لتعلم التمثيل، منها – على سبيل المثال – وضوح تعبيراته بشكلٍ كاف عن الانفعالات المطلوبة ، وقدرته علىً التفاعل مع هذه الانفعالات، حيويته فى تعامله مع التمثيل خاصة أثناء محاولاته فى الأداء ، أو بمعنى آخر قدرته على الإيحاء بأنه أثناء الأداء لا يقوم بمجرد إيصال معلومة ولكنه يقدم فعلا واضح المعنى والدلالة ، أفكاره حول الفن ، حول المسرح ، حول التمثيل، وفضلا عن ذلك لابد من قياس قابلية الشخص المتقدم لتعلم التمثيل، ويقصد بهذه القابلية استعداده للقيام بمجموعة من الأفعال وردود الأفعال مستخدما خياله بأقل قدر ممكن من التوتر ، ومن ثم فإن قياس هذه القابلية هو الذى سوف يقود الممثل مع انخراطه فى العملية التعليمية إلى بذل الجهد من أجل اكتشاف ذاته وإمكانياته وأدواته، وتنمية الشعور بالعطاء للمهنة، مهنة التمثيل، إن هذه القابلية للتمثيل تتحدد فى قدرته على تفاعله – بصدق وإقناع – فى موقف ما، وذكائه فى التعامل مع ذلك الموقف، وقبوله للانفعالات التى يفرضها هذا الموقف، قوة ملاحظته وإدراكه لكل شىء من حوله، خياله، قدرته على التعبير الخارجى عن الصور الداخلية التى تدور فى مخيلته، تعامله مع المثيرات الحقيقية والخيالية، مع الأماكن، مع الأشياء، مع المواقف، مع الأشخاص، .... إلخ، قدرته على التشابه مع مشكلات الشخصية وانفعالاتها، حتى وإن كانت تختلف مع خبراته الشخصية كإنسان ، وفوق كل ذلك لابد أن يكون لديه محرك للتمثيل وحافز شخصى لممارسة مهنة التمثيل.

فى ذكرى ميلاده الثمانين

فؤاد حداد وفن الأراجوز

ماذا أعد الشعراء والنقاد والمسئولون لهذه المناسبة وكيف يستقبلونها ؟

■ شعبان يوسف

يوم 30 أكتوبر من هذا العام يكون العام الثمانون على ميلاد الشاعر العظيم فؤاد حداد، ولا أعرف حتى الآن ما الذى أعدهْ الشعراء والنقاد لهذه المناسبة، وأيضا لمَ لمْ نقرأ خبراً عن استعداد المؤسسات الثقافية الكبرى لهذه المناسبة / الحدث، كما تفعل لندن مع شكسبير، أو موسكو مع تشيكوف، وهذه هى فرنسا كلها تحتفل بمرور خمسة وعشرين عاماً على رحيل شاعرها وشاعرنا أراجون...

وإحقاقا للحق فقد فعلت الهيئة العامة لقصور الثقافة خيرا عندما أعادت طبع أشعاره فى مجلدات أنيقة، ولكن هذا ألا يكفى، لأن المجلدات تحتاج إلى قراءة، وبحث، ونقد، واحتفال، وترويج، وتعريف واسع، فإعادة طبع أعمال أى شاعر، جزء يسير من الاحتفال به، وجانب نظرى من التكريم.

ففؤاد حداد والد الشعراء وكبيرهم، يحتاج لأكثر من تظاهرة، ولأكثر من احتفال، ومن الممكن أن يقال : إن استمرار قراءته، ورسوخه فى قلوب محبيه هو احتفال دائم له. نقول حسنا فهذا احتفال شبه صامت، وشبه سلبى، ونقول أيضا هذا الاحتفال والتكريم الدائم لا يعطى الدولة من واجبها تجاه الشاعر العظيم، الذى أعطى لشعبه فنه وروحه وحياته كلها، من أجل تخليد مصر، وتعميق هويتها، ورفع قامتها عاليا.

وقيمة فؤاد حداد لا يختلف عليها اثنان، وهو الضارب فى كل أشكال الشعر بعمق، عاميته وفصحاه، وتفعيلته وعموده، وجديته وخفته، بمفرداته العربية الفصحى، المدرجة فى روح مصرية خالصة، وكما يقول الروائى خيرى شلبى : (شعره «تمثيل مصرى» للثقافة العربية فى أوج ازدهارها)، وهذه جملة – فعلا – قادرة على استيعاب مشروع فؤاد حداد، فمن يدرس شعر حداد المصرى، لابد أن يعود للفنون القولية العربية جميعها، بالإضافة إلى التاريخ السياسى والاجتماعى والثقافى، فحداد محيط معرفى مهول، ومن يتأمل معانيه ومفرداته وجمله وموضوعاته، وتراكيب أشعاره، وبناء قصائده، سيكتشف ما لانهاية له، فهذا المحيط يكاد أن يلم بقمة الامتزاج المصرى العربى فى قمة معانيه، وذروة تحققه..

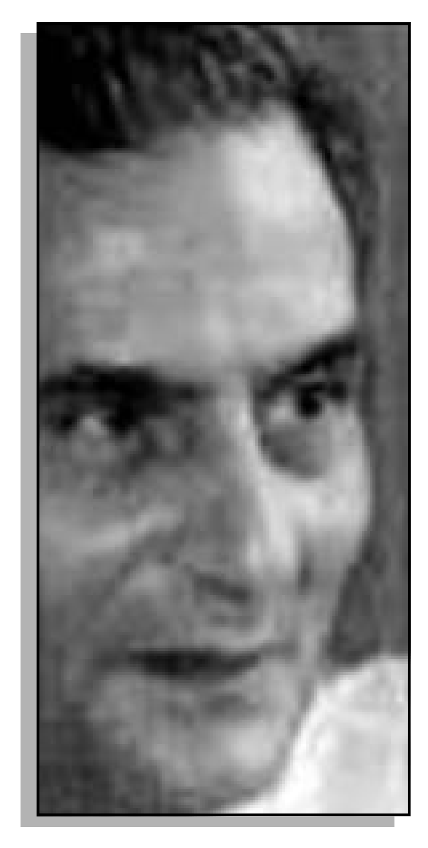
لذلك سنتجاوز الحديث عن قيمة فؤاد حداد الشعرية الضخمة، فهذا من نافل القول – كما يقول النقاد العتاة – ولكننى أريد أن أتحدث عن «فن الأراجوز» عند فؤاد حداد، هذا الفن الذى يواجه كارثة الانقراض، ولم يتبق من محترفيه إلا قلائل، هذا الفن الذى صمد لسبعة قرون مضت، وهو أحد الفنون الشعبية التى لعبت أدواراً عديدة، ولم تتوقف عن الحضور إطلاقاً، فى الشارع المصرى، عبر الموالد، والأفراح، وبدون مناسبات، هناك دائماً، أو كان هناك – دوماً – فى كل مكان، ومن يعرف الحياة المصرية والشعبية منذ ثلاثة أو أربعة عقود – مثلا – سيتذكر أن الأراجوز كان حاضراً بقوة فى المشهد الشعبى والفنى المصرى دون منازع، وهو أحد الفنون الجاذبة، والتى تجد قبولاً واسعاً، وكان عادياً جداً أن يمر المرء فيجد سرادقاً صغيراً يعرض الأراجوز، فيدخل، لأن تكلفته قليلة، وهو نوع من الأشكال المسرحية، والتى لا تجد عنتاً وتعقيداً فى إقامتها... يقول «عم صابر» لرياض أبو عواد مدير فرانس برس، وعم صابر هو الفنان الصامد فى حقل هذا الفن، وهو مواليد 1939، يقول: «عندما كنت صبياً تسلقت الأشجار لأشاهد عرض الأراجوز الذى قدمه شكوكو ومن حينها غادرت المنزل، والتحقت بالمسارح التى تنتقل بين الموالد فى أرجاء مصر، حيث تعلمت الكثير».. ثم أضاف: «أهمية الأراجوز تراجعت فى موطنه الأصلى فى الموالد والاحتفالات الدينية بعد صعود تيار المتشددين الإسلاميين، أواخر الثمانينيات، ومحاصرتهم الكثير من الفنون التى تشتهر بها هذه المناسبات مثل الراقصات والغازيات والأراجوز»... والأراجوز حسب تقرير فرانس برس: «هو دمية لها مواصفات محددة كان رأسها ينحت من الخشب فاستعيض عنه فى الفترات الأخيرة برأس بلاستيكى».. ويقول نبيل بهجت أستاذ الأكاديمى المسرحى «إنه يمثل الشخص الفهلوى الذكى ابن البلد، سليط اللسان الذى يثأر للفقراء ويسعى دائماً لفضح المسكوت عنه بتحطيم المحظور المفروض على المجتمع من قبل المؤسسات الرسمية والثقافية والدينية» ومن الناحية الفنية يقول الراحل رشدى صالح: «إن الأراجوز لم يتطور فى الشرق العربى من حيث «التكنيك» أو تشكيل الدمية، أو من الموضوعات التى يؤديها من ناحية تشغيل الأراجوز، وقد ظل الفنان الذى يحرك الأراجوز يستعمل يده من الداخل، وهذا مما أدى إلى تقليل الحركات».. وعموماً موضوعات الأراجوز وشخصياته مستقاة من المحيط الشعبى الغريب: الحماة، والزوج والزوجة، وعسكرى البوليس، والغفير، والعمدة، وهكذا.. وفن العرائس أو الأراجوز أو الماريونيت، فن متقدم جداً فى أوروبا، وأيضا يعود هذا الفن فى مصر إلى عصور سحيقة، وتطورت أشكاله إلى مناح شتى، وكان أول اعتماد رسمى له فى المؤسسة عام 1958 أثناء زيارة فرقة «ساندا ريكيا» الرومانية للقاهرة، وبعدها كانت زيارة وزير الثقافة التشيكى إلى مصر، وحديثه مع السيد فتحى رضوان – وزير الثقافة والإرشاد آنذاك – حول تكوين نواة لمسرح العرائس، وبالفعل تم إنشاء هذا المسرح، وكان أول ما قدمه شخصية «الشاطر حسن» من تأليف الشاعر صلاح جاهين.. وفى كتابه المهم والرائع (مسرح الأراجوز) والذى ترجمه الفنان رمسيس يونان، يقول الكاتب الروسى، ومؤلف الكتاب، ومحترف صنعة الأراجوز (ليس من حق لاعب الأراجوز أن يكون عنيفا فى حركاته، إذ لا يسمح بذلك حجم الأراجوز ولا شكله وسحنته، وعندما يكون الأراجوز معلقاً بخيط، أى بعيداً عن الممثل، لا مناص من أن تتسم حركاته بشىء من «التقريب» وبشىء من الاهتزاز، أما الأراجوز القفازى فيتحرك فى دقة حركة أصابع الإنسان، وأصابع الإنسان أداة مرهفة جداً للحركة المنسقة».

بدأ فؤاد حداد عرض «فن الأراجوز» فى سجن الواحات، وهو فى تغريبته التى استمرت خمس سنوات، وبعد ذلك صدرت مقطوعات الأراجوز فى كتاب بعد ذلك، لتصبح متاحة لمن يتناولها بالإعداد والإخراج والتمثيل، مثلما حدث مع «الليلة الكبيرة» لصلاح جاهين، وأزعم أن الملابسات والظروف السياسية العميقة التى أحاطت بفؤاد حداد، عطلت انتشاره، وانتشار فنونه الشعرية المتعددة، ولم ينل حداد حظه إلا متأخراً، هذا الحظ الذى لم يف بقيمته الجليلة.. ولم يستثمر طاقته الجبارة، مثلما فعل المخرج أحمد إسماعيل مع صلاح جاهين عندما أعد سهرة مسرحية رائعة تحت عنوان «بالأحضان»، وحققت نجاحاً باهراً.. ورغم ذلك فهناك مجهودات فردية تعاملت مع إبداعات فؤاد حداد الشعرية مثل الفنان محمد عزت، والفنانة المخرجة عبير على، ولكن يظل الأمر مجرد مجهودات فردية لا غير..

أراجوز فؤاد حداد، يختلف – بالطبع – عن الأراجوز العفوى، والذى يتشابك لحظة بلحظة مع جمهور المسرح، ورغم ذلك فأراجوز حداد ابن بلد، وسليط اللسان، ويخوض كثيراً فى الموضوعات السياسية، رغم أن دوره اجتماعى محض، ويعرف الأراجوز نفسه:

أنا شيخ زغلول
وأبو زيد بهلول
وجحا فتوة
مصرى وبالذوق غلب القوة
الباشا زمان وزمان طول
كان بيقول عنى متسول
زرع الفجلة علف العجلة
أدى له نكله يمشى يشخلل
قلت قابلنى لما أصهلل
نوبى مهلهل وشى يهلل
أنا فرن الفول
أهجم ع الغول
قاتل مقتول
يانا يا هوه

وأراجوز فؤاد حداد ليس مقطوعاً من شجرة، ولم يرض مقابلة الجمهور قبل أن



يعرف نفسه، ويشرح طبع أسلافه، وتاريخ نضالات والده – على سبيل المثال – ووالده فى المهنة أيضاً، وأستاذه فى التمرد، ويحكى الأراجوز حكاية والده، وهى تشبه الحواديت الشعبية، والتى تنهل من البعد الأسطورى، والخيال الشعبى الخصب، فيضيف إلى والده أشكالاً من البطولة، والمفردات الخرافية، فيقول الأراجوز:

وفى يوم من الأيام.. خلى بالك معايا هنا العقدة
ندهه الملك، وكان ملك أعظم من العمدة
وعيّنه مضحك ولى العهده.
وقال له: يا ألعب من القرموط..
تضحك الولد أعلى مراتبك..
تبكى الولد أقطع رقبتك..
افهم كلامى وامشى بالمظبوط
والدى الله يمسيه بالخير ماكانش ناقصه..
طلع سلاح أبيضانى وقطع رقبته بنفسه
راح الولد فى البكا، وأنا والدى مات مبسوط
أنا والدى مات مبسوط لأنه عكس أمر الملك
أيام ما كان الملك ملك، ومصروف الأمل مضغوط
ومن ساعتها وأنا عندى جيوب أنفية
وعينى كما الحنفية
والدمع منى وفىّ..
بحر ما له شطوط

لماذا هذه الحكاية التى يسردها لنا أراجوز فؤاد حداد؟، أزعم أن أراجوز حداد مثقف، والأكثر إدهاشاً أنه أراجوز مناضل، ويريد أن يؤصل لنفسه شكلاً ومضموناً يختلف – نسبياً – عن الأراجوز الذى اعتدناه، رغم أنه أخنف – عنده جيوب أنفية – وعيناه حمراوان، لكنه سيتحدث عن المظاهرات، والعدل الاجتماعى، والفقر، والزحام، والنصب، والتهليب، والسرقة، ولكنه لن ينسى أنه أراجوز، أدواته الكلمة، وبعيداً عن النكتة، والموضوعات المحدودة، يتمرد أراجوز حداد كثيراً..

فيقول:

الأراجوز معروف
ولزوم الأراجوز نبوته
ولزوم لزوم الأراجوز
كل دماغ مصفحة
تتفلسف من غير ما تتأسف
وتخاف ماتختشيش..

ويخوض الأراجوز فى مياه كثيرة، ويضرب فى اتجاهات عديدة، ولكنه يظل خفيف الظل.. رشيق الحركة، لا يتخلى عن إضحاك الناس، لكن دون ابتذال فيقول:

كان عندى طاقية شقية
من شقاوتها بقت طرطور..

ثم

أنا شلت العالم على راسى
واتقلقت مع استحراصى
وسألت عن الطور العاصى
العالم قالى ما تدور..

ويزداد الطرب عندما يستمع الناس إلى هذه الكلمات من الفنان محمد عزت..

مشروع فؤاد حداد فى «الأراجوز» يحتاج ليد قوية وعادلة لكى تتناوله بالإخراج الجيد، هذا الإخراج الذى يليق بفنان عظيم، أعطى كل ما تملك روحه من نبل لفنه.. فهل يمكن أن نستعد ونتأهب لاستقبال ثمانينية فؤاد حداد بما يليق به..

يعتبر "استديو الممثل" ملاذاً، فكونه خاصاً ينأى به عن أى تدخل خارجى قد يأتى من جانب هواة الغرائب أو المستغلين. ولكن الاستديو يعد أكثر من مجرد معبد محصَّن، فالممثل الموهوب يجد فيه تفهماً للمشاكل التى يواجهها. النجاح قد يكون عدو الممثل الأول، وقد يتغذى على حسابه فالموهبة تأكل نفسها بنفسها.

سوفوكليس .. حلاّل العقد





بدايات الأشياء .. والنسمات الأولى دائما ما تحمل أهمية كبيرة لدى من يمعن النظر والتفكير فى أصل الأشياء .. وعندما تكون النشأة قوية ومبهرة وواضحة ، تترك أثرا كبيرا وتسطر بحروف ماسية بكتب التأريخ وموسوعاته هذا من جانب .. وتظل مجال بحث وتنقيب مع كل تطور يصيبها على مر العصور من جانب آخر.

يعد الشاعر والكاتب المسرحى الأسطورى اليونانى القديم سوفوكليس 496 قبل الميلاد هو أحد المنشئين والمبدعين فى التاريخ السحيق للثقافة والشعر والكتابة المسرحية، خاصة المسرح التراجيدى ، فقد وضع اللبنة الأولى للون مستقل من المسرح هو المأساة ووضع له من خلال مسرحياته أسساً وقواعد واضحة ... وهو واحد من الفنانين الثلاثة الكبار التراجيديين اليونانيين القدامى ، فقد سبقه اسخيلوس Aeschylus وجاء بعده يوربيديس طبقا لما ذكر فى «Soda» وهى إحدى أهم الموسوعات اليونانية القديمة ، ألفّ أكثر من 123 مسرحية .. ولكن لم يبق منها إلا سبع كاملة بجانب أجزاء من ثمانين أو تسعين مسرحية أخرى، كما عثر على جزء من مسرحية له اسمها المتعقبون عام 1907.

بدأ حياته بتقليد كتابة الكبير اسخيلوس .. وكان لـ هوميروس صاحب الإلياذة الأثر الأكبر فى حياة وكتابات سوفوكليس .. وانخرط فى الكتابة بغزارة شديدة .. وشارك فى مسابقات أثينا القديمة من خلال مهرجان ديونيوس "Dio-nysia حيث كان كل كاتب يتقدم بأربع مسرحيات؛ ثلاث تراجيديا وواحدة ساخرة .. وهيمن عليها لأكثر من 50 عاما.

استند علماء النفس المعاصرون إلى كتاباته فى وضع العديد من الأسس والقواعد النفسية وتحليل الكثير من الحالات المرضية .. ومنها سلسلة أوديب Oedipus وهى ثلاث مسرحيات، أنتيجون An-tigone أوديب ملكا Rex Oedipus وأوديب فى كلونوس Oedipus at Colonus وناقش فيها عدة مشكلات نفسية من خلال هذه السلسلة وكان أخطرها وأهمها هى تلك العقدة التى سميت بعقدة أوديب عن هذا التعلق الجنونى لشاب بأمه إلى حد قتله لأبيه للاستحواذ عليها لنفسه .. أيضا تلك الحالة التى تصيب المرء عندما تأتيه الثروة والسلطة ولا يستطيع السيطرة على دوافعه وانفعالاته .. وتلك التحليلات السيكولوجية العميقة التى تساعد على فهم هذه الظواهر ومحاولة معالجتها ...

رغم بعد سوفوكليس عن السياسة إلا أن كتاباته غالبا ما كانت تمس حياة الملوك والفرسان وكأن فترة شبابه قد تركت أثرها عليه بشدة ، عندما كان جنديا وحارب مع بلاده ضد الفرس ، بالإضافة إلى أنه وطوال عمره صاحب بعثات بلاده إلى الأمم المختلفة .. وقد زوده ذلك بثقافة واسعة .. وجعله يتذوق جماليات وسحر العالم الفسيح .. فتأثرت كتابته بذلك فجمع فيها ما بين جمال الشكل وسحره وبين الفلسفة والتفكير العميق فبرزت شخصيته وبصمته على كل ما كتب .. وكان لديه كم من المشاعر والأحاسيس التى نجح فى التعبير عنها من خلال كتاباته ... أحب سوفوكليس الحرية وترفع عن كل ما عرض عليه من مناصب بالدولة وربما أيضا لاعتزازه بنفسه وكبريائه الشديد.

لم يكن يهم سوفوكليس أن ينتصر بطله الشجاع المقدام فى النهاية بقدر ما يهمه إبراز القيمة التى بنى من أجلها هذا العمل الدرامى .. وتدور مسرحيات سوفوكليس حول إنسان قوى فى صراع مع القدر .. وفى معظم تلك المسرحيات، يختار هذا الإنسان نمطًا من السلوك يتسبب فى معاناته، وقد يؤدى إلى موته، إلا أن ذلك يجعله أكثر نبلاً وإنسانية، قال عنه «أرسطو» تعتبر مسرحيات سوفوكليس من الناحية الفنية والدرامية أكثر اكتمالاً من مسرحيات الآخرين، وهو يعرض شخصياته كما يجب أن تكون وتعتبر مسرحياته نموذجا يجب اتباعه ... وبجانب السلسلة السابقة كان له أيضا أجاكس ، نساء تراخيس ، إلكترا ، فيلوكتيتيس.

■ سوفوكليس

وبفضل مسرحياته المأساوية حاز على جوائز عديدة فى مسابقات مسرحية، ونصب جنرالاً أثينيا .. وأدى دوراً نشطًا فى المجالات الدينية فى أثينا.. وقد كتب واحدة من أعظم مسرحياته وهى أوديب فى كولونس وهو فى سن التسعين ...

وعودة لسلسلة أوديب فقد كانت مسرحية أنتيجون واحدة من الأعمال التى تستحق التأمل طويلا، فهى تطرح قضية من أهم القضايا فى تاريخ الإنسان ألا وهى : متى ينتهى حق الحاكم ويبدأ حق الشعب؟.. أو بشكل آخر : عند أى نقطة يكون عصيان أمر الحاكم ـ أو القوة المهيمنة ـ شيئًا لا مفر منه ولو كان العقاب الدفن حيا فى قبر صخرى بين الأموات؟...

لمسرحية أنتيجون خلفية نلخصها فى الآتى ، تقول الأسطورة اليونانية القديمة: إن أوديب الملعون الذى قتل أباه لايوس وتزوج أمه جوكاستا، أنجب من أمه أربعة أبناء : إيتيوكليس وأخاه الأصغر بولينيس وبطلتنا أنتيجون وأختها إسمين ، عندما اكتشف أوديب جريمة قتله لأبيه وزواجه من أمه ، تلك الجريمة التى اقترفها من دون أن يدرى، فقأ عينيه وسار هائما على وجهه، لكنه قبل أن يترك مدينته لعن ابنيه بلعنة أن يقتلا بعضهما البعض صراعا على الحكم ، الذى كان من المفترض أن يتولياه مشاركة بالتناوب، ويلجأ الأخ الأكبر إيتيوكليس إلى خاله كريون لطرد أخيه الأصغر بولينيس مما يدفعه إلى تكوين جيش ويحاصر مدينته محاربا أخاه وخاله ويقتتل الأخوان ويقتل كل منهما الآخر، ويقول سوفوكليس فى جملة صريحة بالنص .. «هذان الأخوان فى الدم، من أب واحد وأم واحدة متشابهان فى الغضب ... تصادما وفازا بجائزة الموت المشتركة».. وبناء على هذه النتيجة يصبح الخال كريون هو الملك الحاكم والقوة المهيمنة ويقرر لحظة تملكه السلطة أن يشيع جثمان حليفه إيتوكليس فى احتفال يليق ببطل عظيم إجلالا وتشريفا له، بينما يأمر بعدم دفن جثة بولينيس لتنهشه الوحوش المفترسة والطيور الجارحة عقوبة لخيانته ـ من وجهة نظره ـ ويتوعد من يدفن الجثة ويخالف أمره، أيا من كان، بالموت الرهيب ...

ومن المعروف عن العقيدة اليونانية القديمة أنها تحرم عدم دفن الموتى وتعتبرها خطيئة وأنه من الضرورى دفن الموتى ولو كانوا من جيش الأعداء ، لكن الملك الغاشم كريون .. ورغم الظلم الكبير فقد أخرس الخوف ألسنة الجميع ولم يجرؤ أحد على مواجهة الظالم ، وهنا تبدأ حكاية أنتيجون حين تتقدم وحدها لتقاوم الملك الجائر وتقرر تحدى الأوامر الملكية تلبية للأوامر الإلهية التى تحث على دفن الموتى، وتقوم بدفن جثة أخيها رغم التهديدات .. فأنتيجون ترى ذلك واجباً وأمانة فى عنقها ,فإذا كان كريون الظالم لا يخشى، وهو بشر، الأمر الإلهى فكيف تخشى هى أمر بشر طاغية ؟.. وبشجاعة مستمدة من إيمان عميق بأن موقفها هو الحق تستعجل تنفيذ قراره الجائر بقتلها وتقول «أعطنى المجد ..!.. وأى مجد يمكننى أن أفوز به أكثر من أن أعطى أخى دفنا لائقا ..؟.. وهؤلاء الناس يوافقوننى جميعا ولولا أن شفاههم يغلقها الخوف ,لمدحونى كذلك .. يا لحظ الطغاة، إنهم يملكون امتيازات القوة، القوة الفاسدة، وهى أن يرغموا الناس على قول وفعل كل ما يرضيهم»!

وحين يأخذ الحراس أنتيجون لتنفيذ الحكم بدفنها حية، تقول «لا بد أن أموت، لقد عرفت ذلك كل عمرى، وكيف أمنع نفسى عن هذه المعرفة .. إذا كان على أن أموت مبكرا، فإننى أعتبر ذلك مكسباً : فمن على الأرض يعيش وسط حزن كحزنى ويخفق فى أن يرى موته جائزة غالية ؟.. فلو أننى سمحت لابن أمى أن يتعفن وتركته جثة غير مدفونة ، لكان هذا هو العذاب .. وإذا كانت أفعالى تصدمك .. وترانى بسببها حمقاء فلنقل: إنى قد اتهمت بالحمق من أحمق»!

يحاول هيمون ابن كريون وخطيب أنتيجون أن يعيد لوالده البصيرة بعد أن أعماه الغضب والكبرياء وجنون القوة، فيقول له «إن رجل الشارع يخشى طلعتك ،إنه لا يقول أبدا فى وجهك شيئا لا يرضيك، ولكن مهمتى أن أصيد لك الهمسات فى الظلام، فأرى كيف تبكى المدينة هذه الفتاة الصغيرة .. إنهم يقولون: أهذا الموت الوحشى من أجل عمل عظيم؟.. إنها تستحق تاجا لامعا من الذهب» .. ثم ينهى كلماته بـ «ليست هناك مدينة على الإطلاق يحكمها رجل واحد بمفرده » !..

يستشرى الغرور والعناد والتخبط رغم أنف العقيدة والحكمة والحب، لينتهى بيت الطاغية كريون بالدمار، فيقتل الابن نفسه وتتبعه أمه حزنا وهى تلعن زوجها كريون الذى خرب الديار على مذبح شهوة التسلط والانفراد بالرأى وسطوة القوة الغاشمة ...

فلم ير كريون المبصر، فاقد البصيرة ، هذه الحكمة التى ساقها له حكيمه الأعمى صاحب البصيرة تريسياس بقوله: «على الأعمى أن يسير مع دليل يرشده»

المصادر :
www.beloit.edu
www.vtheatre.net
www.online-literature.com

■ جمال المراغى

نحن الولايات المتحدة لبيتر بروك

الالتزام المتغير وجائزة الصمت

أعد بيتر بروك نص عرض(US) نحن/ الولايات المتحدة، وأخرجه فى سنة 1966، وكان موضوعه الحرب فى فيتنام، أو الاستعارة المستمرة لشر العالم، كما وصفها بيتر سانسبيرى منتج الفيلم التسجيلى (فائدة الشك – 1967)الذى تابع العرض فى جميع مراحله، ولقد استمرت الاستعارة بالفعل، وها هى تتجدد، مع استمرار المأزق الأمريكى فى العراق، وفشل محاولات إسقاط الشر على الآخرين.

اعتبر بروك المسرحية عملاً يتقدم باستمرار، وجهداً تجريبياً تتغير تفاصيله فى المحاولات المتوالية للعثور على حل لمشكلة بعينها، هى مشكلة إدخال الأحداث المعاصرة إلى المسرح بدون أن تصبح المسرحية فيلماً تسجيلياً أو قاعة محاضرات أو ملصق دعاية، وهذا ما يدعو للتساؤل عن مفارقة العنوان (US) من نحن؟ هل نحن الولايات المتحدة/ إسرائيل، أم فيتنام/ فلسطين/ العراق/ أفغانستان؟!

العنوان مرآة تعكس الحقيقة، قناع يتبادل الظهور مع الوجه، لذلك يُترجم أحياناً إلى "نحن أو الولايات المتحدة"، لكن روح العرض لا تطرح ذلك الاختيار الحاد بين بديلين، بل تقترح مواجهة الانفصام وفهم أنفسنا، مواجهة الهروب من الحقيقة، وتحليل دورنا فى تجدد استعارة الشر.

يتضاءل هذا الارتباط السياسى أمام القيمة الفنية والإنسانية لرؤية أهم فنانى المسرح فى الغرب المعاصر وهو يعمل، ثم رؤية عرض طليعى لم يصنعه نص، بل صنع هو النص من خلال ارتجالات ممثلين دربّهم بروك، كى يسبقوا المشاهد فى طريق يعرف أنه طريقه، ويعرف أنه سيجد فيه لحظة الحقيقة أو المواجهة، حين يتوقف الزعم بالتمثيل، ويصبح الصمت جائزة الممثل والجمهور معاً.

قالت الممثلة جليندا جاكسون قبل أن تنهار فى نهاية العرض: "كل إنسان – يرجئ المسألة كلها ليوم الحساب – يريد لما يحدث أن يستمر. كل إنسان يريد أن يحدث التغيير ولا يتغير هوو – يريد لما يحدث أن يستمر، وإذا كان لا يعنيك أن يتحول العالم إلى رماد لأن حياتك رماد، فأنت تريد لهذا الذى يحدث أن يستمر. وهذا هو السبب فى أن الأمور تزداد سوءاً، وهذا هو السبب فى أن الكارثة قادمة لا شك".

ويدخل ممثل ليطلق فراشات تحلق فى المكان، ثم يشعل قداحة ويضع فراشة فى اللهب، وحين تحترق يتجمد تماماً، تضاء الأنوار، ويظل الممثلون جميعاً بلا حراك حتى يغادر الجمهور كله قاعة المسرح. لم يخطط بيتر بروك لهذه المسرحية، وليست فى حقيقتها سوى عملية "بحث اجتماعى قامت به جماعة من الناس أرادت أن تقول شيئاً صادقاً وشريفاً ومفيداً عن قضية أحسوا بأنها فائقة الأهمية، وهى قضية الحرب في فيتنام".

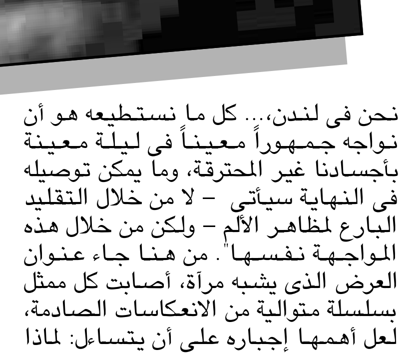
ربما لم يكن ما قيل على مسرح الأولدفيك فى 13 أكتوبر 1966 مُرضياً للجميع، لكنه ظهر من خلال العمل نفسه، لا من خلال عقل بروك، الذى بدأ التفكير فى المسرحية من هذا السؤال "إذا قلت إننى أهتم بحرب فيتنام.. فكيف يمكن لهذا أن يؤثر فى الطريقة التى أقضى بها وقتى".

■ د. عبير سلامة

ولأشهر عشرة، هى زمن البروفات، ظل السؤال يتردد بأشكال كثيرة، مع مراحل تنظيم ما كتب عن الحرب، من حيث هى تصادم لأحلام الأمم. أوضح بروك فى البداية أنه لا يحاول تقديم عرض تسجيلى عن فيتنام، وأن الممثلين لن يكتبوا المسرحية، بل سيرتجلون حول المادة المجموعة، ثم يتناول كاتب مسرحى ارتجالهم ليعيد تشكيله. وفى نهاية اليوم الأول، عقب مرتجلات سطحية وشاحبة، قال بروك إن لديه فكرة مشهد ختامى للعرض: "بعد كل الصخب والعنف تعقب فترة صمت.. ووسط هذا الصمت يمكن أن تنطلق فراشة".

كان هاجس بروك البحث عن لغة جديدة للتواصل، بعيداً عن الاستجابات الميتة، ولم يكن لديه ما يقدمه كما يقول سوى "نحن، نحن فى لندن،... كل ما نستطيعه هو أن نواجه جمهوراً معيناً فى ليلة معينة بأجسادنا غير المحترقة، وما يمكن توصيله فى النهاية سيأتى – لا من خلال التقليد البارع لمظاهر الألم – ولكن من خلال هذه المواجهة نفسها". من هنا جاء عنوان العرض الذى يشبه مرآة، أصابت كل ممثل بسلسلة متوالية من الانعكاسات الصادمة، لعل أهمها إجباره على أن يتساءل: لماذا يمثل؟!

أشار بروك فى لقائه الأول بالممثلين إلى صورة تطارده دائماً: راهب بوذى يحرق نفسه حتى الموت احتجاجاً على الحرب، وتساءل: "ما الذى يمكن أن يدفع الإنسان لمثل هذا الفعل؟! وكيف يمكن لنا أن نفهم شمول هذا الالتزام؟". وبعد أسبوع من بدء البروفات قرر مع معاونيه أن يكون "الاحتراق" هو الصورة المركزية للحدث فى المسرحية، وناقشوا كيف تخرج من هذا الفعل العارى كل ملامح الانقطاع/ التواصل التى تعكسها الحرب.



اقترح الكاتب دينيس كانان إضافة مشهد عن صبى إنجليزى يريد أن يحرق نفسه، وبعد أيام جلس بروك على الأرض إلى جانب الممثل مارك جونز، وقال: "هناك شىء اسمه الحياة فى داخلك هل لك الحق فى أن تدمره؟ إن ما تريد أن تفعله بنفسك هو بالضبط ما يفعله العالم بنفسه، أنت تطالب بالحياة لهذا العالم فلماذا لا تحيا أنت، إذا توقفت الآن عن أن تحرق نفسك فستنقص أفعال القسوة فى العالم فعلاً واحدا، إن مواجهة الموقف بحاجة لشجاعة أكثر مما تحتاجها كى تحرق نفسك".

وضع الممثل رأسه بين راحتيه، ودام الصمت خمس دقائق، لقد هبط كل التزام مارك بأن يحرق نفسه حداً جعله عاجزاً عن الكلام، فالالتزام– كما حاول بروك أن يقنعه – علاقة متغيرة مثل الحب، لا صفقة مثل أى زواج فاشل، والصمت الذى يأتى فى النهاية يجب أن يكون صمت الفاغر فمه، لا صمت المغلق عينيه، صمت الاهتمام الحقيقى والأصيل، لا صمت اليأس والعجز.

يبرز الانشغال بالمسرح لدينا عادة فى أشهر الصيف، باعتباره موسم العطلات والسياحة، لذلك تروج العروض الترفيهية، البعيدة بطابعها التجارى المبتذل عن عمق الإشكالات الواقعية، والنتيجة المؤسفة التى يشى بها عمل بروك أن مسرحنا اليوم من نوع المسرح المُميت، ولا يعنى هذا أنه ميت، بل إنه نشط إلى حد يدعو للكآبة.

المسارح والممثلون والنقاد والجمهور كلهم "معشّقون" فى آلة واحدة، قد تصرّ وتئز لكنها لا تتوقف أبداً، ولذلك تزداد الحاجة اليوم إلى التوقف للتساؤل مجدداً مع بروك: ولماذا المسرح أصلاً؟ هل لخشبته مكان حقيقى فى حياتنا؟ ما المسرح الحىّ؟ وهل هناك أمل فى أن يوجد ويسود؟

●الاقتباسات منقولة من نص العرض وتقديم بيتر بروك له ضمن أعماله الكاملة، الصادرة عن دار الهلال بالقاهرة، ترجمة د. فاروق عبد القادر.

إن أوّل ما نُقيّمه عند قبول عضو جديد هو موهبته بالرغم من أننا كمديرين لهذا المكان لم نجد أبداً الطريقة التي نحدد بها كيف تم التوصل إلى هذا الحكم، إلا أن الموهبة هى فى النهاية التي تعطى للممثل الحق فى أن يصبح عضواً فى "استديو الممثل".

بوينج - بوينج تنادى جينفر



قرر المخرج الشاب والواعد «ماثيو وارشوس»Matthew Warchus استمرار عرضه المسرحى «بوينج ـ بوينج» Boeing – Boeing للعام الجديد، وقد نجح فى جذب النجمة الفاتنة «جنيفر إليسون»Jennifer Ellison إلى المشاركة فى هذا العرض لتكون إضافة قوية له .. والعرض عن نص كلاسيكى قديم قام بإعداده «بفيرلى كروس» Beverley Cross وتقوم جنيفر بدور «جلوريا» المضيفة، وتشاركها «تريسى آن أوبرمان» Tracy-Ann Oberman فى دور «جريتشن» وأيضا «إلينا روجر» Elena Roger فى دور «جبريلا»، والعرض يقدم على مسرح برودواى الكوميدى، وهو يدور حول ذلك المهندس الذى يعيش فى باريس .. متعدد العلاقات .. الذى نجح فى الجمع بين ثلاث مضيفات، وقد رتب أموره من خلال جدول زمنى متقن، حتى يرتبك الوضع مع تغيير الجداول الخاصة بالطيران وتتوالى الأحداث ...

●فريق عمل العرض المسرحى "لعنة الفراعنة" الذى قدمته فرقة البدرشين المسرحية التابعة لفرع ثقافة الجيزة فى يوليو الماضى لم يتقاض أفراده مستحقاتهم المالية حتى الآن من قبل إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافى الذى ترأسه المخرجة إجلال هاشم، العاملون بالإقليم قرروا تجميد عقود مخرج العمل وكاتب أشعاره والملحن وعدد من الممثلات لحين الانتهاء من تحقيقات تتعلق بمخالفات مالية مرتبطة بميزانية العرض.



حينما نتعامل مع الطفل دون جدية:

كيفيات توظيف الدراما للمسرح

■ **الكتاب : «الدراما ومسرح الطفل»**
■ **تأليف : د. حسن محسن**

نخطئ كثيراً لو تعاملنا مع الطفل على أنه صاحب خيال ساذج، فلا شك أن هذا الاعتقاد الخاطئ هو أحد أسباب عدم الجدية مع الأدب الذى يستهدف الطفل فى مراحله المختلفة.

وموضوع هذا الكتاب « الدراما ومسرح الطفل» للدكتور حسن محسن يدور حول تفنيد هذا الفهم الشائع.. ويتألف الكتاب من توطئة وثلاثة عشر فصلاً تحمل عناوين: عوامل خلو الأدب العربى القديم من الدراما، المظاهر الأولية للمسرح المصرى، الاحتكاك الحضارى والفنى ، فنية التأليف المسرحى المتأثر بالغرب، المسرحية بين التراجيديا والكوميديا، نشأة مسرح اللامعقول، فلسفة مسرح اللامعقول ، الاتجاه الفكرى فى المسرح، المسرح المواكب للتغيير الاجتماعى، نماذج من مسرح الطفل ويثبت فيه مسرحيات: الذئب والغنم، حلم الطفل ليلة العيد، عواطف البنين، ضباب .

لقد أثرت استعراض أسماء هذه الفصول لكى يتضح للقارئ أن الكاتب قد ابتعد عن العنوان الذى وضعه للكتاب دون سبب واضح، فقد كان من المتوقع أن يدور الكتاب كله أو معظمه حول «مسرح الطفل» كيفيات توظيف الدراما فى بنائه وخصائصه الفنية، لكننا نفاجأ أن هذا الموضوع على أهميته لم يتجاوز التوطئة التى قدمت مجموعة من التصورات النظرية حول أهمية أدب الطفل، ثم الفصل الأخير الذى يثبت فيه الكاتب مجموعة من النصوص المسرحية المكتوبة للطفل دون إشارة لأصحابها!!

ومع ذلك فإن الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية فيما قدم من موضوعات؛ وإن كان بعضها قد بحث كثيراً، ولم تعد هناك فائدة من طرحه مرة أخرى مثل أسباب خلو الأدب العربى من الدراما، ويكفى أن نراجع المناقشة الجادة التى قدمها د. عز الدين إسماعيل فى كتابه «قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر» لهذه القضية.

وعلى كل حال يبدو أن الكاتب قد بدأ بهذه القضية كتمهيد عام لكى يتابع بعد ذلك نشأة المسرح العربى فى العصر الحديث وتطور هذا المسرح من خلال الاحتكاك بالغرب والاطلاع على ما جاءت به الحملة الفرنسية على مصر؛ وتأصيل المسرح المصرى على يد أحمد شوقى وتوفيق الحكيم فيما بين الحربين الأولى والثانية، ثم يعرض فى فصل «المسرحية بين التراجيديا والكوميديا» لنشأة التراجيديا الحديثة وخروجها على القواعد الأرسطية على يد « إبسن» وازدهار المذهب الطبيعى على دراما القرن التاسع عشر، هذا المذهب الذى قدم حياة الإنسان الواقعية بما فيها من بيئة ومؤثرات.

ثم يعرض لتحول المسرح إلى الكوميديا نتيجة ارتباطه بالواقعية ومعالجته لقضايا وعادات الأشخاص التى قد تتفق مع تقاليد المجتمع أو قد تتعارض معها؛ وقد استفاد المسرح المصرى من هذه المتغيرات حتى رأينا ما يسمى بالكوميديا السوداء أو «التراجيكوميدى» كما فى «عيلة الدوغرى» لنعمان عاشور؛ والبعد عن البطل الواحد وانتقال البطولة إلى «الموقف» كما فى «اللحظة الحرجة» و«جمهورية فرحات » ليوسف إدريس.

ثم عالجت الفصول التالية مظاهر الثورة على التقاليد المسرحية ومن هذه المظاهر: الانتقال من الشعر إلى النثر ، وعدم التقيد بعدد الفصول أو بوحدة الزمان والمكان، واختيار شخصيات المسرحية وأبطالها من جميع الطبقات، والعدول عن المواقف الجليلة أو المواقف الخيالية.

ثم جاء مسرح «اللا معقول» على يد « ألفريد جارى» كثورة أخرى على الدراما الواقعية والطبيعية؛ واستمر مسرح «العبث» على يد «أرتو، ويوجين يونسكو» اللذين يشتركان فى إنكار ما وصلت إليه الحضارة الغربية من فصام عن الحياة وما أدت إليه من عزلة الإنسان . وقد نتجت عن هذا المسرح مذاهب الدادية والمستقبلية والوجودية ، وإن كنت لا أرى ضرورة لهذه المناقشات الطويلة التى ساقها المؤلف لهذه المذاهب وفلسفاتها، وكان يكفى بيان تجلياتها فى المسرح؛ حتى يخلص لأهداف كتابه.

وفى فصل تحت عنوان «الاتجاه الفكرى فى المسرح» يرى أنه على الرغم من تعدد المذاهب المسرحية فإن الدراما لابد أن تلتزم بثلاثة عناصر هى: وحدة الموضوع ، ورسم الشخصيات بدقة وعمق ، ثم الصراع القوى الواضح، ويستعرض طبيعة الصراع وتطوره منذ المسرح اليونانى ثم المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والمسرح الملحمى ثم المسرح الذهنى أو مسرح الأفكار عند برنارد شو.

وفى الفصل التالى يتوقف عند الواقعية فى المسرح المصرى التى واكبت التغير الاجتماعى عند كل من نعمان عاشور وتوفيق الحكيم ، ويستعرض باستفاضة خصائص المسرح الملحمى ثم المسرح الشعرى عند إليوت تمهيداً للحديث عن تجربة المسرح الشعرى فى مصر عند شوقى وعزيز أباظة وصلاح عبد الصبور.

الكتاب مفيد فعلاً ويخرج منه القارئ بمعرفة حقيقية بالمذاهب المسرحية وتطورها، لكنه من ناحية يبعد كثيراً عن الموضوع الذى حدده العنوان ، كما أنه من ناحية أخرى يعطى صورة بانورامية لموضوعات مهمة تستحق كل منها دراسة مستقلة، وربما جعله هذا مفيداً للقارئ العام أكثر من القارئ المتخصص فى نقد الدراما وتاريخها.

الدراما ومسرح الطفل

الدكتور
حسن محسن

القاهرة
1428 هـ 2007 م

■ **د. محمد السيد إسماعيل**

المنهج التاريخى يكشفه

التاريخ المجهول لمسرح عباس حافظ



■ **الكتاب : مخطوطات مسرحيات عباس حافظ**
■ **دراسة وتقديم: د. سيد على إسماعيل**
■ **الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**

يبدأ الكتاب بسيرة ذاتية يتم فيها التعريف بشخصية عباس حافظ ..الأديب المنسى الذى قال قبل وفاته 1959 «إن الأدباء يموتون فطيساً ، فقلة منهم هى التى تستأثر باهتمام الباحثين بعد رحيلهم أما الكثرة الكاثرة فيغلفها النسيان ربما إلى يوم الدين».

وتعتبر الكتابة عن عباس حافظ أو إنتاجه الأدبى قليلة بل نادرة؛ فكل ما هو متوافر عنه قبل صدور هذا الكتاب عدة أسطر قليلة، كتبت عن إحصاء لبعض أعماله عام 1949، فقد ورد فى مجلة «الاثنين والدنيا» عدد 803 بتاريخ 49/10/31 بيان ببعض كتاباته الأدبية والعلمية وترجماته المتميزة عن اللغة الإنجليزية ، وما كتبه خير الدين الزركلى فى موسوعته «الأعلام » كما سبق للدكتور سيد على إسماعيل نفسه كتابة هامش عن عباس حافظ فى كتابه « مسيرة المسرح المصرى – الجزء الأول – فرق المسرح الغنائى – 2003».

وقد أشار الكاتب نبيل فرج إلى هذا الكتاب فى كتابه «طه حسين ومعاصروه – دار الهلال – كتاب الهلال – العدد 521 مايو 1994.

وقد استخدم د. سيد على إسماعيل المنهج « التاريخى بأدواته معتمداً على الوثائق والأحداث التاريخية وشهادات المعاصرين والسجلات الرسمية، فضلا عن الإنجاز الفكرى والأدبى لعباس حافظ ذاته.

ولد عباس حافظ على حافظ يوم 24 ديسمبر 1893 بشارع الخليج المرخم بالموسكى، وحصل على الابتدائية عام 1908م ، وعلى الثانوية عام 1913م، وبعد ثلاثة أعوام التحق بوظيفة سكرتير مالى بوزارة الحربية لمدة شهرين على سبيل التجربة، فأثبت جدارة كبيرة فى أعمال الترجمة، فاستحق التثبيت فى وظيفته وأشاد رئيسه بمستواه المتميز فى الترجمة، بالإضافة إلى ما تميز به من دماثة الأخلاق وإطاعة الأوامر.

ورصدت الدراسة أن عباس حافظ قد أنجز فى الفترة ما بين عامى 1917 و1922 العديد من الترجمات الخاصة بالمجال العسكرى والتى نسبت فى أغلبها إلى غيره.

وبعد صراع كبير مع متطلبات الحياة واحتياجات الأسرة وقلة الراتب طلب عباس حافظ الانتقال إلى السودان مبادلة مع أحد الموظفين من هناك وتم له ما أراد.

ولكن ظروف عباس حافظ لم تتحسن بل تعرض لعقاب إدارى لتغيبه عن عمله، فتقدم بمظلمة إلى وزير الحربية محمد رفقى باشا ذكر فيها ما سبق أن ترجمه ونشر باسم الغير، وأن لديه من الأسرار ما يريد الإفضاء بها إليه شخصياً.

ويستشف من هذا أن أسباب تغيب عباس حافظ عن العمل أسباب خطيرة وتمس شخصيات لها اعتبارها فى الوزارة!! ولولا خطورتها وأهميتها ما كان يتجرأ بمطالبة مقابلة الوزير شخصياَ! وكانت التقارير السرية السنوية دائمة الإشادة بقدرات عباس حافظ الوظيفية والمقدرة الفائقة على أداء ما يكلف به من أعمال؛ وعلى الرغم من ذلك حرم عباس حافظ من الترقى الوظيفى لمدة ثلاثة عشر عاماً..

وعندما طلب نقله إلى مكان آخر تحفظ المسئولون فى الوزارة على نقله وأصروا أيضا على عدم ترقيته.

ولكن فى عام 1930 حصل على ترقية استثنائية منحها له مصطفى النحاس باشا، وإبان فترة حكم وزارة إسماعيل صدقى صدر قرار نقل له إلى أسوان دون مراعاة لظروفه أو ظروف أسرته، بل تم فصله فيما بعد.

ولم يعد لوظيفته إلا بقرار آخر من الوزارة الوفدية يقضى بعودته إلى عمله، ولمعاناة عباس حافظ الكبيرة من التعنت معه بسبب آرائه السياسية ومعتقداته الفكرية قرر عباس حافظ عام 1950 أن يحيل نفسه بنفسه إلى المعاش دون انتظار للموعد الرسمى المقرر ديسمبر 1953.

ويستعرض المؤلف حياة عباس حافظ الأدبية من تأليف ونقد وكتابة المقالات الصحفية ؛ وإن كان تميزه الأظهر فى الترجمة.

ويتمثل الإنتاج الأدبى فى تأليف وترجمة عشرة كتب وثمانى عشرة مسرحية، بالإضافة إلى مقالاته ومتابعاته النقدية.

ومن أشهر مؤلفاته فى السياسة والاجتماع :

– نهضة مصر ، المطبعة التوفيقية بشارع درب الجماميز 1922.
– بطل النهضة المصرية الكبرى سعد زغلول باشا ، نشره عبد العال أحمد حمدان الكتبى عام 1936م.
– مصطفى النحاس أو الزعامة والزعيم ، مطبعة مصر 1937م.
– الشيوعية فى الإسلام، المكتبة التجارية الكبرى.
– علم النفس الاجتماعى: بحث فى نشأة الاجتماع وتطوره ، المكتبة التجارية الكبرى 1948.

ومن الكتب المترجمة :

– كنوز الملك سليمان ، للسيد ريدرهجارد عام 1911.
– ألوان من الحب ، سلسلة كتب للجميع، مطابع جريدة المصرى 1950.


■ عباس حافظ

– رواية الشهداء، كتابات مسامرات الشعب ، مطبعة الشعب.
– قصة أسطورة الحيوانات الثائرة لجورج أوريل ، دار المعارف 1951.
– المعبود الذى هوى : دراسات فى الشيوعية، دار النيل للطباعة 1951.
– العبرة بالخواتيم لشكسبير، مسرحيات شكسبير، المجلد الثالث عشر، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، دار المعارف 1983.

أما المسرحيات المترجمة غير المنشورة:

– شاترتون أو شقاء الشاعر لألفريد دوڤينى 1916.
– الزوج الموسوس 1916.
– تيمون لشكسبير 1921.
– زواج بالحيلة لموليير.
– الاستعمار.

وهى المسرحيات المقدمة فى هذا الكتاب.

ويرصد سيد على إسماعيل أسماء العديد من المسرحيات المترجمة أو المؤلفة التى تعتبر مجهولة ولم تنشر ولا يوجد لها نصوص تحت يد أى باحث أو مؤرخ.

أما فى المجال الصحفى فكان عباس حافظ من أعلامه، وكانت مقالاته تنشر فى الصفحات الأولى تحت اسم الكاتب الكبير عباس حافظ وتنوع نشاطه الصحفى بين نشر المقالات والقصص المترجمة فى المجلات، وبين نشر المقالات الأدبية والسياسية فى الصحف.

وما يخص نشاط عباس حافظ فقد عدَّد المحقق مسرحيات عباس حافظ المترجمة والمؤلفة سواء التى عرضت على خشبة المسرح أو التى لم تعرض.

ولم يتوقف نشاط عباس حافظ على ذلك فحسب، بل مارس النقد المسرحى قبل الترجمة المسرحية، وأولى محاولاته النقدية بدأت فى مارس 1916 عندما نشر مجموعة من المقالات النقدية بجريدة المنبر تحت عنوان « الروح العامة فى آداب المسرح المصرى»، فى هذه المقالات ظهر عباس حافظ بمظهر الناقد المتمرس لا الناقد المبتدئ بل وظهر بمظهر الرائد فى مجال نقد لغة المسرح ونصوصها وبالأخص لغة ترجمة المسرحيات الممثلة.

وكان عباس حافظ ميالا لاستخدام لغة المثقفين المتعلمين ولا يفضل لغة العوام إطلاقا.

وعمل عباس حافظ رقيباً على النصوص المسرحية فى قلم المطبوعات بوزارة الداخلية، وانتهج أسلوباً جديداً فى الرقابة المسرحية لم يكن معهوداً من قبل؛ ويعتبر رائداً فى انتهاجه . فقد كان تقريره الرقابى يحارب الركاكة والضعف فى العمل المسرحى ويبحث عن العقدة والحبكة المسرحية.. إلخ ، وكان يرى أن رفض العمل المسرحى لا يكون بسبب الموانع الرقابية المتعلقة بالأمور الدينية والأمن العام فحسب؛ بل وأيضا بسبب ضعف المستوى الفنى أو التجارب المبتذلة.

يجمل الباحث بعض الحقائق عن عباس حافظ هذا الأديب المنسى:

1– ولد يوم 1893/12/24 وتوفى 1959/6/24.

2– عمل موظفا ومترجما فى وزارة الحربية منذ عام 1916 إلى 1950 ولم يتلق التقدير المستحق رغم إشادة جميع رؤسائه بعمله المتميز وأخلاقه الحميدة.

3– تم اضطهاده وظيفيا بسبب إخلاصه لمبدئه السياسى فحرم من الترقية المستحقة عام 1925 وفصل من وظيفته عام 1930 لنشره مقالة صحفية أبدى فيها رأيه السياسى، وفصل ثانية عام 1938 دون سابق إنذار، وفصل للمرة الثالثة عام 1944 لأسباب سياسية فقرر إحالة نفسه بنفسه إلى المعاش قبل موعده بثلاث سنوات.

4– ترجم من عام 1923 إلى 1942 – بصفته الوظيفية – مجموعة من الكتب الحكومية الخاصة بوزارة الحربية منها: مجموعة القوانين الحديثة، قانون البياد الحديث، القانون المالى ، قوانين الطوبجية ، الفنون العسكرية ، رسالة خبير الأرز، رسالة خبير القطن.

5– ألف عدة كتب فى التاريخ والسياسة والاجتماع وعلم النفس ، منها : نهضة مصر ، بطل النهضة المصرية الكبرى سعد زغلول باشا ، مصطفى النحاس باشا أو الزعامة والزعيم ، الشيوعية فى الإسلام علم النفس الاجتماعى، العقل الباطن وعلاقته بالأمراض النفسية.

6– ترجم وعَّرب كتباً عديدة منها : كنوز الملك سليمان، راوية الشهداء، قصة أسطورة الحيوانات الثائرة، المعبود الذى هوى، دراسات فى الشيوعية، مذكرات بكوك، المملوك المفقود، ألوان من الحب.

7– ترجم ونشر عدة مسرحيات ، منها : سرانودى برجراك لأدمون روستان ، ضجة فارغة، والعبرة بالخواتيم لشكسبير.

8– ترجم مجموعة من المسرحيات ، يحتفظ المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بأغلبها فى صورتها المخطوطة ، وهى : شاترتون أو شقاء الشاعر، تيمون ، زواج بالحيلة، الاستعمار، وهى منشورة بهذا الكتاب.

9– ترجم وألف مجموعة من المسرحيات مازالت مفقودة رغم تمثيلها فى الفترة ما بين عامى -1925 1916 ومنها:

العذاراء المفتونة ، قسوة الشرائع، الشمس المشرقة، قابيل ، زعيم الشعب ، نبى الوطنية.

10– نشر المقالات السياسية والأدبية والقصص المترجمة فى كثير من المجلات والجرائد منذ عام 1912 ، منها : مجلة البيان ، مجلة التجارب، مجلة الهلال، مجلة اللطائف المصورة ، جريدة الحال، جريدة المنبر ، جريدة كواكب الشرق، جريدة صوت مصر، جريدة البلاغ ، جريدة المصرى.

11– بدأ النقد المسرحى عام 1916 بجريدة المنبر، واتجه نقده نحو لغة ترجمة المسرحيات، وكشف السرقات الأدبية.

12– كان أول رقيب مسرحى انتهج أسلوبا جديداً فى الرقابة المسرحية ، ولم يكن معهوداً من قبل، ويعتبر رائداً فى انتهاجه ، عندما منع تمثيل المسرحيات بسبب هبوط مستواها الفنى والأدبى رغم عدم اشتمالها على الموانع الرقابية المتعلقة بالدين أو بالأمن العام.

■ **محمد أمين عبد الصمد**

من بين الصفات المميزة لستراسبرج أنه بين عامى **1923** و **1931** قام بتقديم كل ما اكتسبه من خلال أولى الإنجازات التى حققها فى برودواى بمشاركة فرقته المسرحية، ولم يكن ذلك يقتصر على ملاحظة المخرجين المحترفين، بل كان يحاول بنفسه أن يتوصل لأسلوب العمل الذى كان ينتهجه ستانسيلافسكى فى إنتاجه اللحظى.

نادر مصطفى شجرة الموهبة تثمر في التمثيل والإخراج والتأليف

ظل عشقه للتمثيل فى حدود التمنى حتى اكتشف، وهو فى المرحلة الثانوية، أن قصر ثقافة كفر سعد بدمياط يطلب ممثلين لتشكيل الفرقة المسرحية؛ فانطلق إلى القصر ليجتاز الاختبار ويبدأ «نادر مصطفى» أولى خطواته على خشبة المسرح على يد المخرج فوزى سراج فى مسرحية «عفاريت المستشفى العام» عن نص «زيارة لعزرائيل» لـ «أبو العلا السلامونى».

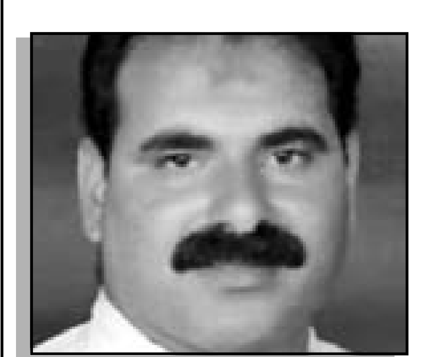
استمر نادر بطلاً لفرقة كفر سعد وأدى العديد من الأدوار كان أهمها دور «علوان» فى «تغريبة ست الحسن» إخراج رضا حسنى، والشيخ صالح فى «البراوى» إخراج فوزى سراج، و«الكبير» فى «الليلة نحلم» إخراج رأفت سرحان ، ودور «الملك ست » فى «الناس فى طيبة» إخراج عفت بركات، ومتولى «فى عطشان يا صبايا»، وتاجر الأخلاق فى «أرض النفاق» لفوزى سراج ، وأبو مطوة فى «الشحاتين» إخراج السيد الحسينى.

ومع تطور أدائه التمثيلى لم يكتف نادر بدراسته فى المعهد الفنى الصناعى واتجه لدراسة الإخراج والسيناريو فى قصر السينما لتبدأ شجرة الموهبة فى أن تثمر فى أكثر من فرع فيمارس تجربة الإخراج، فأخرج مسرحية «وحكمت التقاليد» من تأليفه أيضا، ثم ألف وأخرج مونودراما «المعرض» فى نادى المسرح.

إلا أن موهبة الكتابة ظلت تلاحقه وخاصة بعد دراسته للسيناريو ودخوله عالم الإذاعة والتليفزيون واعتماده ممثلا. شارك نادر فى أكثر من مسلسل إذاعى وألف أيضا أكثر من سيناريو؛ إلا أنه لم ينشغل عن المسرح.

يستعد نادر هذه الأيام للالتحاق بورشة سونوستار التى تعدها صوت القاهرة بعد فوزه فى مسابقة السيناريو كما يستعد لتسجيل حلقات السباعية التى ألفها «جيران ولكن»، والتى سوف يقوم بالتمثيل فيها من إخراج «كمال دسوقى» والتى سوف تذاع على البرنامج العام.

نادر يؤكد أن كل مخرج تعامل معه أثر فى أدائه الفنى ، كما يؤكد على أهمية الدراسة بالنسبة للفنان.



الفلسطينية جيد رضوان تركت السياسة من أجل عيون المسرح



رغم حصولها على بكالوريوس العلوم السياسية فإن الفلسطينية جيد رضوان أبت إلا أن تكون ممثلة.. ومن أجل ذلك التحقت بالعديد من ورش التمثيل كان آخرها ورشة المخرج المكسيكى "ميجل فيلون" وفى طريقها للحصول على فرصة تقلبت فى العديد من الأدوار التى تلامس فن التمثيل من قريب، فعملت كعارضة أزياء حيناً.. وفى شبكة C.N.C الإعلامية حيناً آخر.. حتى جاءتها الفرصة أخيراً فشاركت فى العرض المسرحى "فيكن تنسوا وطنكن" تأليف وإخراج محمد أبو السعود، ثم توالت العروض "العار" تأليف لينين الرملى، إخراج محمد سلامة، و"مرايا الروح" تأليف وإخراج محمد حمدى، ثم "هانكى" من إنتاج ورشة فن الحكى التى أقامها "استوديو عماد الدين".

جيد رضوان عشقت الفن عموماً والتمثيل بشكل خاص من خلال مشاهدتها لأفلام الأبيض والأسود، وبالتحديد أفلام إسماعيل ياسين.. ذلك العالم السحرى الذى خايلها، ولم تستطع الفكاك منه فقررت الاندماج فيه وسلمت أجنحتها له يطير بها فى سماواته الواسعة.

■ محمود مختار

حازم الكفراوى ممثل ومخرج .. ومؤلف موسيقى!

حازم الكفراوى "دخل الخيَّة برجليه" أو بشكل أدق أدخله أستاذه د. عاصم نجاتى وأغلق وراءه الباب، ذلك عندما أسند إليه دوراً فى مسرحية "أزمة شرف" وهو مازال فى المرحلة الثانوية، ومن يومها وهو يدور داخل هذا العالم الجميل الذى عشقه، فبعد الانتهاء من الثانوية العامة التحق بكلية التربية الموسيقية لدراسة الموسيقى، وأثناء الدراسة التحق بالعديد من الورش المسرحية ومنها إلى مسرح الثقافة الجماهيرية الذى قدّم على خشبته عدداً من العروض، إلى جانب اشتغاله فى عدد من المسارح الأخرى.

حصل الكفراوى على جائزة أحسن ممثل عن دوره فى مسرحية "الدرافيل" من إخراج محمد توفيق فى المهرجان العربى للمسرح، كما شارك فى عروض "جحا والواد قلة" إخراج محمود عطية، و"العرض القادم" و"قمر الحواديت" لعادل حسان، و"حادى بادى" لعفت بركات و«الإسكافى ملكا» مع المخرج خالد جلال و"قطايف عصافيرى" مع حمدى حسين، وكان أهم أدواره فى عرض «الإسكافى ملكاً» مع المخرج خالد جلال على القومى.



ولأنه دارس للموسيقى فقد قام بتأليف الموسيقى لعدد من العروض منها "الطوق والإسورة" مع المخرج شاذلى فرح الذى حوّل مساره من ملحن إلى مؤلف موسيقى.. ولم يكتف حازم الكفراوى بالتمثيل وكتابة الموسيقى فاتجه للإخراج؛ حيث أخرج عرض "جوان" الذى شارك به فى مهرجان نوادى المسرح، و"فاديت الأميرة الصلعا" وشارك فى المهرجان العربى للمسرح ثم "حديث الموتى" والذى شارك به أيضاً فى مهرجان نوادى المسرح.

يتمنى الكفراوى أن يقوم بتأليف موسيقى مسرحية "أرض لا تنبت الزهور" لمحمود دياب.. كما يحلم أيضاً بتقديم العديد من الأدوار المتميزة على المسرح، وخاصة دور "هجرس" فى نص «الزير سالم».

■ عفت بركات



السودانى عماد الدين أحمد يجد نفسه فى العروض التجريبية

عشق الممثل السودانى عماد الدين أحمد التمثيل منذ صغره، حيث شارك فى العديد من الدورات والمهرجانات المدرسية فقد كان ضمن برامجها تقديم الأطفال لمشاهد تمثيلية تعليمية، وبعدها التحق بكلية الموسيقى والدراما- جامعة السودان- حتى يدعم موهبته فى التمثيل بالدراسة الأكاديمية، التى يراها ضرورية بالنسبة للممثل، تمده بالوعى المنهج، وتمنحه فرصة التعرف على مفردات المسرح بشكل صحيح.

يعتبر عماد الدين اشتراكه بالتمثيل فى مسرحية "الأسد والجوهرة" للكاتب النيجيرى سونيكا، وإخراج رفع الله حامد.. بدايته الحقيقية فى المسرح، حيث توالت بعدها عروضه فقدم عرض "الخال" تأليف وإخراج عبد الحكيم عامر.. ومن خلال انضمامه للفرقة القومية للتمثيل فى 2004 قدم عدداً من العروض منها "انتصار الأبيض" تأليف محمد شريف على.

شارك عماد الدين فى عدد من المهرجانات داخل السودان وخارجها، منها مهرجان البقعة المسرحى فى دورته الثامنة بعرض "حد القمر" تأليف غنام غنّام، وإخراج حاتم محمد على، ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورتيه الأخيرتين.

عماد يرى أن المسرح الكلاسيكى هو الأصل، غير أنه لابد من التجديد لمواكبة التغيير ولابد من التجريب الذى هو التطوّر الطبيعى للمسرح. لذلك يجد عماد نفسه فى الأعمال ذات الطابع التجريبى لأنها تتلاءم مع العصر، وتمنح الممثل فرصة أن يكون صادقاً ومعاصراً.

■ هبة بركات

كرستين فهمى المسرح حبيبها دائماً



منذ عام ١٩٩٥ وهى تقوم بأدوار البطولة فى مسرحيات فريق الأنبا رويس فقامت بدور العذراء مريم فى مسرحية « لمن القيود» وفيها تعرفت على «مينا بطرس» الذى تقدم لخطبتها أثناء قيامها بدور الملكة آستير فى المسرحية التى حملت نفس الاسم والمأخوذة عن أحد أسفار الكتاب المقدس والذى يوضح دور المرأة ومكانتها ودورها المهم فى الحياة.

وعرضت هذه المسرحية على مسرح مطرانية بنى سويف. وبالفعل تزوجت من «مينا»الذى كان يشاركها فى كل أعمالها حيث قدما معاً عدداً كبيراًمن المسرحيات منها «قوس قزح» «سفير لوسيفر» « نبض القيثارة» «أجنحة النسور» «رحلة الخلود» «صراع الآلهة» «سلم يعقوب» وإلى جانب ذلك شاركت بعدد من أفلام الفيديو المسيحية مثل قيامها بدور ابنة أيوب النبى الصابر فى الفيلم الذى يحمل اسمه.

وكذلك شاركت فى فيلمى «ابسخرون » و «ذهبى الفم » وفى الدراما الإذاعية قدمت أدواراً مختلفة فى كاسيت «بابا نويل» «بئر المعجزات» «الصوت الصارخ» و«النسر الساهر».

كريستين لا تنسى فضل المسرح عليها فهو الذى تجد فيه نفسها وعلى خشبته ولدت قصة حب حياتها ولا تنسى القلم الذى ضربه لها فى أحد العروض فطار«الحلق» من أذنها ومع أن المسرح يقسو عليها أحياناً.. مثلما فعل حبيبها كما كان يستلزم الدور إلا أنه حبيبها الدائم.

■ روبير الفارس



ذاكرة المسرح

الفرقة القومية - المصرية للتمثيل والموسيقى

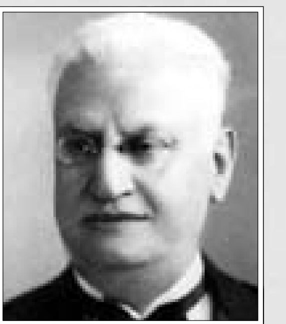
أطلق اسم الفرقة «المصرية للتمثيل والموسيقى» على الفرقة القومية التى تأسست عام 1935، وشغلت مسرح حديقة الأزبكية منذ عام 1941، وقد أطلق عليها هذا الاسم عام 1942، واستمر معها حتى عام 1953، حينما أدمجت مع فرقة «المسرح الحديث» تحت مسمى «الفرقة المصرية الحديثة» والتى استقرت تحت مسمى «المسرح القومى» منذ عام 1958.

ونظراً لعدم وجود أى تغيير فى الأجهزة الفنية والإدارية للفرقة فى الفترة منذ تأسيسها عام 1935 وحتى عام 1953 فإننا سوف نتناول هذه الفترة بالرصد والتوثيق.

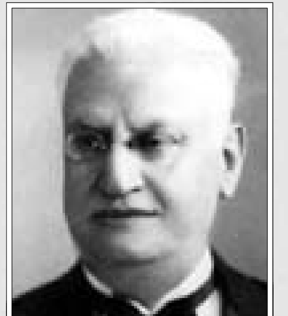
وقد جاء إنشاء الفرقة القومية المصرية فى أغسطس عام 1935 تتويجاً للجهود المبذولة لحل أزمة المسرح والتى بلغت ذروتها خلال الثلاثينيات، واضطرت معها أغلب الفرق إلى إغلاق مسارحها والتوقف عن العمل؛ بسبب الكساد الاقتصادى والعجز عن الوفاء بالالتزامات المادية والمتمثلة فى إيجار المسارح ونفقات العروض وأجور الفنانين.

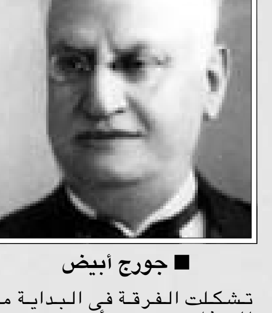
كانت أهم الجهود التى بذلت قبل ذلك لحل الأزمة إنشاء فرقة اتحاد الممثلين عام 1934 برئاسة جورج أبيض، ولكن للأسف فقد فشل الاتحاد قبل نهاية العام نفسه بسبب ضعف مستوى العروض والصراعات المستمرة بين أعضائه من الفنانين، مما دعى الوزير المختص إلى تشكيل لجنة لترقية المسرح المصرى برئاسة د. حافظ عفيفى وعضوية بعض رجال الأدب لدراسة الأمر وتقرير ما تراه لإصلاح التمثيل، وكان من أهم مقترحات هذه اللجنة لوزير المعارف إنشاء فرقة حكومية تضم الممثلين المتميزين مع تشكيل لجنة خماسية للإشراف عليها، وإصلاح دار الأوبرا وتخصيصها للفرقة الجديدة.

وتنفيذا لهذه التوصيات صدر القرار بإنشاء الفرقة القومية برئاسة الشاعر خليل مطران، كما شكلت ثلاث لجان إحداهن عليا للإشراف على الفرقة برئاسة د. حافظ عفيفى ومن أعضائها د. طه حسين، د. حسين هيكل، محمد العشماوى، د. أحمد ماهر، واللجنة الثانية تنفيذية برئاسة محمد العشماوى، والثالثة للقراءة وتتألف من د. طه حسين، وأحمد أمين وعبد العزيز البشرى، وخليل مطران، ومحمد عبد الرازق، وخليل ثابت.



■ زكى طليمات





■ جورج أبيض

ثم توجيه الدعوة لجميع أعضاء ومديرى الفرق التى تم حلها للمشاركة بالفرقة الحكومية الأولى وقبل أغلبيتهم، بينما رفض يوسف وهبى الانضمام لأن مدير الفرقة لم يوافق على منحه راتبا شهريا قدره 120 جنيها، وتضامن معه بعض أعضاء فرقة رمسيس وفى مقدمتهن أمينة رزق، كذلك رفضت فاطمة رشدى الانضمام للفرقة بسبب الأجر؛ حيث كان أعلى مرتب بالفرقة خمسين جنيها حصل عليه كل من خليل مطران، وجورج أبيض، وتحدد راتب أربعين جنيها لكل من أحمد علام، وعبد الرحمن رشدى، وحسين رياض، وخمسة وثلاثين جنيها لكل من دولت أبيض، وزينب صدقى، أما بقية الممثلين فقد تم تحديد رواتبهم بنفس الأجور التى كانوا يتقاضونها فى الفرق التى عملوا بها قبل حلها.

هذا وقد قررت وزارة المعارف التى تتبعها الفرقة القومية منح إعانة سنوية مقدار خمسة عشر ألف جنيه لتغطية رواتب الفنانين والإداريين وإيجار مسرح الأوبرا وميزانية الإنتاج.

تشكلت الفرقة فى البداية من الممثلين: جورج أبيض، حسين رياض، أحمد علام، عبد الرحمن رشدى، حسن فائق، فتوح نشاطى، عبد العزيز خليل، عبد الحميد شكرى، أنور وجدى، عباس فارس، فهمى أمان، أدمون توياما، فؤاد سليم، فؤاد شفيق، فؤاد فهيم، زكى رستم، إبراهيم الجزار، مختار عثمان، محمود المليجى، محمود السباع، محمود رضا، ومن الممثلات: دولت أبيض، عزيزة أمير، زينب صدقى، روحية خالد، زوزو حمدى الحكيم، نجمة إبراهيم، سيرينا إبراهيم، فردوس حسن.

وقد عين كل من الفنانين عزيز عيد، زكى طليمات، عمر وصفى مخرجين بالفرقة، والممثل عبد الله عكاشة المدير السابق لفرقة عكاشة مديراً للمخازن.

ارتفع الستار عن العرض الأول للفرقة فى السابع من ديسمبر عام 1935 بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، وإخراج زكى طليمات، وبطولة عزيزة أمين، وعباس فارس، وعمر وصفى، وزكى طليمات، وزكى رستم.

قدمت الفرقة عدداً كبيراً من روائع المسرح المترجمة بجانب عدد من النصوص المحلية لكبار الكتاب، وتوالت مواسم الفرقة وعددها سبعة قدمت خلالها 55 مسرحية من بينها 7 مسرحيات ذات الفصل الواحد.

لم تكتف الفرقة بإرسال البعثات إلى الخارج وافتتاح معهد التمثيل تابع لكلية الآداب لتدريب شباب الفرقة، ولكنها وافقت على اقتراح فتوح نشاطى بعد عودته من البعثة لفرنسا بتأليف شعبة من الشباب وهواة المسرح المثقفين، وانضم إليها كل من: زوزو نبيل، سامية فهمى، عباس يونس، حسن حلمى، يحيى شاهين، شفيق نور الدين، محمد توفيق، وفى مارس 1941 اشترك هؤلاء النجوم فى تقديم ثلاث مسرحيات من فصل واحد بدار الأوبرا.

وعلى أثر مجىء وزارة الوفد إلى الحكم فى 4 فبراير عام 1942 أجريت دراسة لأحوال الفرقة وإنجازاتها وشكلت لجنة فى يونيه 1942، وأصدرت اللجنة عدة قرارات من بينها: إعادة تكوين الفرقة على أسس فنية ودراسية جديدة، وأن تقسم الفرقة إلى شعبتين، شعبة تمثيلية وأخرى غنائية، وبالفعل صدر قرار فى أغسطس 1942 بحل الفرقة وتكوين الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى من أعضائها، وعين محمد حسن مدير الفنون الجميلة مديراً عاماً للفرقة، كما عين زكى طليمات مديراً فنياً لها، وقد نصت اللائحة الجديدة على أن يتقاضى أعضاء الفرقة نصف مكافآتهم من الإعانة الحكومية والنصف الآخر يتقاضونه على أساس عدد من الحصص مساو فى قيمته نصف المكافأة ويتم توزيعها فى حالة زيادة الإيراد، ومن الأساليب الجديدة التى اتبعتها الفرقة لأول مرة تقديم المسرحيات باللغة العامية بعد ما كانت فى المرحلة الأولى للفرقة القومية تقدم بالفصحى فقط، كما قدمت الفرقة بعض الهزليات.

وقد استأثر كل من فتوح نشاطى، وسليمان نجيب، وعمر وصفى، وعزت السيد إبراهيم بنسبة كبيرة من الأعمال المقتبسة.

تحمل مسئولية إدارة الفرقة منذ تأسيسها فى 1935 إلى عام 1953 كل من الأساتذة: خليل مطران، محمد حسن، يوسف وهبى، محمد الشريف، د. فؤاد رشيد، جورج أبيض.

■ د. عمرو دواره

حافظ نجيب وعلامات من الاستفهام

منذ سنوات قريبة قدم التليفزيون المصرى مسلسل «فارس بلا جواد» وأثار المسلسل ردود فعل كثيرة منذ تصويره حتى بعد عرضه ولم ترتبط تلك الضجة بمستوى العمل فقط بل بالشخصية التى قدمها المسلسل والتى حاول بطل المسلسل محمد صبحى وبمساعدة كاتبه إضفاء الكثير من صفات البطولة والوطنية على شخصية «حافظ نجيب»، وعارض المؤرخون هذا الطرح مقدمين طبعة أخرى للشخصية تاريخياً.

وفى نفس التوقيت صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب «حافظ نجيب الأديب المحتال» دراسة تاريخية أدبية قدم فيها مؤلف الكتاب الدكتور السيد على إسماعيل رؤية بانورامية لهذه الشخصية التاريخية الدرامية، وقدمه كأديب ومترجم له إسهامه فى الحياة الفنية المصرية، وكمغامر فعل الكثير حتى الأشياء اللامنطقية؛ كواقعة التحاقه بسلك الرهبنة ورسوخ قدمه فيه، وكمحتال فعل الكثير من أعمال الاحتيال والنصب، ونطالع فى صحف عام 1923 فى صحيفة المقطم بتاريخ 14 فبراير الموافق ليوم الأربعاء، مداخلة يطلب صاحبها الاستعانة بحافظ نجيب لحل طلاسم بعض الجرائم المبهمة؛ لافتاً النظر لمهاراته المتعددة التى تستدعى عدم الاستعانة بمحققين خصوصيين يستقدمون من أوربا فنجد: «كثرت الجرائم وتعددت حوادث القتل فى هذه الأيام وضاع تعب البوليس الذى يبذل جهده عبثا فى البحث عن الجناة، وذهب تعب رجال التحقيق سدى واضطروا إلى حفظ القضايا».

ويعرض الكاتب لحادثة أخيرة فاض الكيل بها، ومن عجز رجال البوليس عن حل ألغاز هذه القضايا؛ مما جعل أهل الفقيد يستعينون ببوليس سرى من لندن ليتولى التحقيق، وهو عيب فاضح للبوليس والمحققين المصريين.

ويعرض كاتب السطور مؤهلات حافظ نجيب «الذى ليس فى هذا القطر كله من لم يعرفه أو يسمع باسمه، وقد ذاع صيته فى أوربا إن لم يكن فى العالم كله .. فقد شغل هذا الرجل بوليس العالم ردحاً من الزمن ولم يوفق فى القبض عليه أحد.. حافظ نجيب ذلك الرجل الداهية الواسع الاطلاع المتوقد الذكاء والنباهة؛ يكون هنا وتحضرون من أوربا رجلاً يحقق فى جناية قتل؟! لقد اعتزل حافظ نجيب عمله السابق وعمد إلى قلمه فصار كاتباً من الروائيين المصريين، وقد أودع رواياته ما يعجز عن وصفه القلم من الحوادث المزعجة وأفعال المخربين ونشاط البوليس الفرنسى فى مطاردة هؤلاء الأشقياء، ومن البحث والتحقيق والتوصل إلى النتيجة العقلية فى حوادث القتل ما أدهش الشعب بأجمعه».

ويؤكد كاتب السطور أن تدخل حافظ نجيب بالتحقيق فى هذه القضايا سيفك ألغازها وسيعثر على اليد العابثة بالأمن.

ويناشد أيضا بحرارة شديدة حافظ نجيب ليتكرم بجزء من وقته الثمين ليجلو حقيقة جناية الرمل، ويحث رجال التحقيق «يا أهل التفكير ادعو ذلك الرجل؛ فإن كرم عواطفه وسماحة نفسه وطيبة قلبه تأبى عليه إلا أن يجيب ملتمس الجمهور. «كذا» وكان توقيع كاتب هذه المناشدة أو النصيحة «مطبعجى»؟!

ألستم معى أن هذا النجيب كان محتالا ظريفاً؟

■ محمد أمين عبد الصمد

جوقة «أبو خليل القبانى»

هذا هو المقال الثالث الذى كتبته مريم سماط ونشرته بجريدة الأهرام يوم الجمعة 20 أغسطس عام 1915 تحت عنوان «التمثيل العربى» وجاء فيها:

«اندمجت فى جوقة المرحوم أبى خليل القبانى والممثلون كلهم سوريون ليس بينهم مصرى واحد. تجول بنا أبو خليل – رحمه الله – فى بلاد الأرياف وظل ينتقل بنا من بلد إلى بلد ومن مديرية إلى أخرى حتى قضينا عاماً فى هذه الرحلة التمثيلية. رجعنا بعد ذلك إلى القاهرة حيث اعتذر القبانى عن مواصلة التمثيل بحجة أن زوجته على خطر من مرض شديد، فهو مضطر إلى السفر إلى البلاد السورية ليُعنى بأمرها، سافر القبانى وانحلّ الجوق بعد سفره، وتفرق الأعضاء وتلك نتيجة كل عمل لا يعتمد فيه إلا على الرأس فقط دون الحيطة إلى ما يصيب ذلك الرأس يوما حتى إذا فاجأه حادث شلّت الأعضاء وأصبحت عاطلة لا تستطيع عملا، لزم كل منا داره ولم يمض على ذلك زمن كبير حتى زارنا المحترم إسكندر أفندى فرح وفاوض أبى مليا فى أن يشترك معه فى بناء تياترو يديره ويكون لأبى نصيب من الأرباح مقابل دفعه نصف ما يحتاج التياترو من نفقات وبعد أخذ ورد ومفاوضة رضى والدى بالشروط التى اشترطها إسكندر أفندى وتعاقدا بحضور الأستاذ إسماعيل بك عاصم المحامى، كان من نتيجة هذا الاتفاق أن ألفنا جوقاً مصرياً لا يزال أعضاؤه الأحياء فخر المسارح لعربية كأبى العدل، وأحمد فهيم، وأحمد فهمى، وعمر فائق، والمرحوم محمد حبيب.

بدأ الجوق عمله فى أول رمضان من تلك السنة وكان الإقبال عليها فاجتهد الممثلون وأخذنا نعمل على إدخال المحسنات الفنية تدريجياً سنة الرقى فى كل شىء، وأقبل علينا أفاضل الكتاب والأدباء برواياتهم وإبداء ملاحظاتهم، حتى كنا أقرب إلى الكمال وعرف لنا الشعب المصرى هذا الاجتهاد فأقبل علينا إقبالاً يجعل الرعديد شجاعاً. وآه من الطمع فهو آفة النجاح وسبيل الخسار والدمار، أراد إسكندر بعد هذا الإقبال العظيم أن يستقل بالتياتروا ولكن أية خطة اختطها لذلك؟ لا أعلم غير أننا أعلنا يوماً عن تمثيل رواية «عائدة» ولما جاء الموعد المضروب لرفع الستار لم نقف للممثلين على أثر ولم نجد واحداً منهم ماذا يكون شأننا مع شهود تلك



الرواية وقد ازدحم بهم المسرح، أترك للقارئ يتممه. إلا أن أحد الأدباء وقف يعتذر للناس عن عدم قدرة الممثلين على القيام بتمثيل الرواية لإصابة إحدى الممثلات بمرض فجائى وهى صاحبة الدور الأكبر وهو عذر قبله الجمهور آسفاً وخرجوا بعد أن أخذ كل منهم نقوده. إنى أبرئ الفاضل المحترم إسكندر أفندى من هذا العمل وإن كان قد ألصقه به الممثلون إذ ذاك. وفسخ العقد بعد ذلك بين والدى وإسكندر أفندى إلا أن الجوق فى هذه المرة لم تتفرق كلمته فاجتمعنا وسافرنا إلى طنطا لإحياء بعض الليالى فيها فعضدنا مديرها سعد الدين باشا وقمنا منها إلى المنيا فلقينا عين المساعدة من مديرها عبد الرحمن بك سامى، وفى هذه الأثناء اتفق المرحوم عبد الرازق بك عنايت – وكان لا يزال موظفا بالمعارف – مع محمد أفندى نديم وبنينا تياترو عبد العزيز وجمعنا جوقاً جديداً جاءا له بالأستاذ سلامة حجازى والسيدتين الشهيرتين «مريم ولبيبة» وبدأ الجوق عمله بنجاح وهنا أخذ التمثيل دوراً آخر .

■ روبير الفارس

مجرد بروفة

العصر الذهبى..!!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

ربما بفعل "النوستالجيا" يتباكى البعض على مسرح الستينيات، وكلما شاهدوا عرضاً لواحد من الشباب المجددين "مصمصوا" شفاههم وتساءلوا: أين هذا من مسرح الستينيات؟!

عن نفسى لم ألحق بهذا المسرح، فقد ولدت سنة 1963 وكان من الصعب وقتها أن أغافل السيدة والدتى وأذهب خلسة - بالتاء المربوطة وليس بالهاء كما يكتبها عميد "كلية" المسرح - إلى دور العرض المسرحى، خاصة أننى من مواليد يناير، أى ولدت فى الشتاء، وكانت شبرا- رعاها الله- فى ذلك الوقت "وحلة" بسبب الأمطار الغزيرة التى منعت واحداً مثلى مازال يحبو من تنفيذ أى خطة للهروب من المنزل.. ورغم ذلك فقد شاهدت عدداً من عروض مسرح الستينيات الذهبى - كما يطلقون عليه - فى بعض برامج التليفزيون التى يتعمدون بثها عند مطلع الفجر، والحق أنه كان عصراً ذهبياً إذا وضعناه فى سياقه، وتعاملنا معه بمعطياته لا بمعطيات عصرنا هذا، فقد "تغيرت البلاد ومن عليها" على رأى زميلنا الشاعر الستينى "فتحى فرغلى".. فمن الظلم لهذا المسرح الذى ازدهر فى لحظة فارقة من تاريخنا وفى ظل هم قومى عام التفّ حوله الجميع، وكان كتابه وفنانوه يبدعون فى إطار وعيهم بلحظتهم الراهنة، من الظلم أن نتعامل معه منزوعاً عن هذه اللحظة تماماً، كما أنه من الظلم أن نسخر مثلاً من مسرحيات شوقى الشعرية ونعتبرها مجرد مجموعة من القصائد المغناة التى لم تعرف الدراما إليها طريقاً.. ويكفى الرجل أنه أسس لهذا اللون الذى لم يبرع فيه من بعده سوى صلاح عبد الصبور ونجيب سرور.. و"سُك على الباقى".

ستفهم من كلامى أننى لا أقدر هذا المسرح الستينى حق قدره.. أنت حر، افهم كما يحلو لك.. لكنى سأسوق مثالاً واحداً يؤكد لسعادتك مدى محبتى وإعجابى وإستفادتى من هذا العصر؛ وهو تلك السلسلة التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى- لاحظ القومى- وهى سلسلة مسرحيات عالمية التى قرأنا فيها "المتوحشة" لجان آنوى، و"الليلة نرتجل التمثيل" لبيرانديللو، والاستثناء والقاعدة لبريخت، ورمولوس العظيم لدورينمات، و"قطة على نار" لتنيسى وليامز، و"عدو البشر" لموليير.. و"مركب بلا صياد" لأليخاندرو كاسونا بترجمتها الجميلة للدكتور محمود على مكى وغيرها مما لا يتسع المجال هنا لذكره.. أين مثل هذه السلسلة الآن؟

وبمناسبة "مركب بلا صياد" أذكر عندما اشتريتها من "سور الأزبكية"، أيام كان سوراً بحق، أننى وجدت بها دعوة موقّعة من الفنان الراحل حمدى غيث مدير المسرح العالمى ذكر بها: يصرح لحامل هذه البطاقة بالحصول على أربعة مقاعد لمشاهدة عروض المسرح العالمى بتخفيض 50%خلال موسم 1965-1966.

تقليد جميل فعلاً.. لكنه طرح سؤالاً؛ لماذا لم يستفد صاحب الكتاب من هذه الدعوة؟.. هل كان ما يقدم فى هذا المسرح سيئاً إلى الدرجة التى تجعل مهتماً بالمسرح يضحى بمثل هذه الدعوة؟.. أم أنه لم يكن يملك الـ 50%الأخرى التى سيدفعها لمشاهدة أحد عروض مسرح الستينيات "الذهبى".. مجرد سؤال؟!




الاثنين 2007/10/22
السنة الأولى ـ العدد 15



كوادر مسرح الجرن.. فى «الورشة»

■ أحمد إسماعيل

كوادر مشروع مسرح الجرن يدخلون فى نهاية أكتوبر الجارى "ورشة" تدريب تهدف لتعميق التخصصات الفنية والثقافية وتفعيل علاقتها بالثقافة الشعبية، إضافة إلى التعرف على الأساليب العلمية لتنمية الإبداع وتبادل الخبرات الخاصة فى مجال العمل مع الطفل وبلورة إبداعات القرية.

الورشة التى تقيمها الإدارة المركزية للتدريب وإعداد القادة برئاسة عزة عبد الحفيظ تتميز بارتباطها بمشروع مسرح الجرن الذى تضطلع به مجموعة من مخرجى الهيئة "فوزى فوزى، رشدى إبراهيم، عبد العزيز محمود، عزت زين، سمير العدل" فى حين يتولى الإشراف الفنى المخرج أحمد إسماعيل، ويسعيان - الورشة والمشروع - لإقامة نشاط ثقافى وفني دائم بالقرية، وتنمية المواهب الفنية والقدرات الإبداعية فضلاً عن تنمية أساليب العمل الجماعى.

وفى الورشة، يتناول د. عبد الحميد حواس، الثقافة الشعبية بالقرية من حيث مكوناتها ومظاهرها الإبداعية وتوجهها إلى صغار السن، فيما يتناول الدكتور محمد عمران أسس التعامل مع الموسيقى الشعبية من قبل المشرفين والمدربين، ويتحدث المصمم سمير جابر عن تصنيف الألعاب الشعبية، والدكتور سميح شعلان عن حكايات القرية، والشاعر مسعود شومان عن الموال القصصى.

ويتناول أساتذة وفنانو التشكيل الموضوع من زوايا متعددة، فالفنان سعيد أبو رية، يتناول توظيف خامات البيئة فى الأشغال الفنية، والفنان عبد الوهاب عبد المحسن، يتحدث عن تحويل العناصر البيئية إلى أعمال فنية، والفنان هانى هجرس عن تجربته الطويلة مع الأطفال، والدكتور أمجد صلاح الدين، يعطى نماذج من توظيف المخلفات فى النحت الحديث، فيما يتناول الفنان الكبير الدكتور ناجى شاكر فن العرائس بالقرية وبالمسرح.

وحول الأنواع الأدبية، يحاضر د. سيد البحراوى، عن نظرية الأنواع الأدبية وعلاقتها بتنمية المواهب، أما الشاعر رجب الصاوى، والروائى يوسف أبو رية فيتحدثان عن تجربتهما فى الكتابة للأطفال.

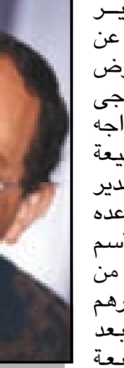
وفى الجانب التربوى والإبداعى يوضح الدكتور أيمن عامر، أسس اكتشاف الموهوبين وطرق تنمية مهاراتهم، ووفاء متولى، تتحدث عن تجربتها فى المسرح المدرسى، فيما يتناول الدكتور محمد الرخاوى، تنمية الدافعية للتعبير، وكذلك تنمية قدراته.



■ عزت زين

● المخرج حسام الدين صلاح، اضطر إلى إجراء بعض التعديلات على عدد من مشاهد مسرحية "يمامة بيضا" التى تعرض حالياً على خشبة مسرح السلام بعد عرضها خلال الموسم الصيفى بالإسكندرية، أهم التعديلات كانت استغناء محمود عزب عن "ماسك" شخصية مسئولة، مع تخفيف حدة الإفيهات والسيطرة على خروج بعض الممثلين عن النص أثناء العرض.

● المخرج المسرحى سمير العصفوري يقوم حاليا بالبحث عن وجوه جديدة للمشاركة فى العرض المسرحى "رحلات الطرشجى الحلوجى" الذى يستعد لإخراجه ضمن خطة عروض مسرح الطليعة الموسم القادم، محمد محمود "مدير الطليعة" أكد أن العرض الذى أعده العصفوري عن رواية بنفس الاسم للكاتب خيرى شلبى، يقدم أكثر من خمسين ممثلاً جديداً يتم اختبارهم من بين عدد كبير تقدم للمسرح بعد الإعلان الذى تم وضعه فى الطليعة ومعهد التمثيل لطلب وجوه جديدة.



■ سمير العصفورى



■ فيفى عبده

● مسرحية "روايح" والتي أعيد تقديمها على المسرح العائم بالمنيل بداية من ثانى أيام عيد الفطر المبارك، تحقق إيرادات يومية تتعدى ثمانية آلاف جنيه هى الأعلى فى مسرح الدولة، المسرحية بطولة فيفى عبده، جمال عبد الناصر، جمال إسماعيل، إنتاج المسرح الكوميدى.

■ ياسر جلال

مشاريع جديدة بفرقة الغد

الفنان ياسر جلال "مدير فرقة الغد" بدأ هذا الأسبوع فى وضع التصور النهائى لخطة مسرحه خلال الموسم القادم من خلال عقد لقاءات مع المخرجين الذين تقدموا بمشاريع جديدة لتقديمها بالفرقة لمناقشة تصوراتهم ورؤاهم الفنية ومدى ملاءمتها وفلسفة فرقة الغد التى يشهد مسرحها حالياً تقديم العرض المسرحى «قصة حب» لنظام حكمت من إعداد وإخراج د. هانى مطاوع وبطولة د. سامي عبد الحليم ، د. أيمن الشيوى، معتز السويفى ، إيمان إمام ، حمدى أبو العلا.

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر